

आधुनिक कविता में मुक्त छन्द का विकास : निराला के विशेष सन्दर्भ में

इलाहाबाद की डी० फिल्० उपाधि हेतु प्रस्तुत

शोध प्रबन्ध



प्रस्तुतकर्ता

डॉ० दिनेश प्रसाद मिश्र

एम० ए० (संस्कृत, हिन्दी) डी० फिल्०

निर्देशक

डॉ० रुद्रदेव

उपाचार्य

हिन्दी विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय

इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद

वर्कमान्द २०५४

अनुक्रमणिका

	पृष्ठ सख्या
अध्याय 1	छन्द प्रयोग की प्रवृत्ति आधुनिक कविता के सन्दर्भ मे 1-27
अध्याय 2	मुक्त छन्द स्वरूप एवं विकास 28-44
अध्याय 3	मुक्त छन्द और आधुनिक पाश्चात्य साहित्य 45-56
अध्याय 4	निराला साहित्य मे मुक्त छन्द 57-111
अध्याय 5	निराला-पश्चात्त्वर्ती साहित्य मे मुक्त छन्द 112-164
अध्याय 6	उपसंहार 165-172
	परिशिष्ट 173-177

भूमिका

आधुनिक काल क्रान्ति का काल रहा है, साहित्य का क्षेत्र हो या राजनीति का सर्वत्र नई जागृति दृष्टिगोचर होती है। राजनीतिक क्षेत्र में जहाँ दासता की बेड़ियों को तोड़कर स्वतन्त्र परिवेश में भारतीय जनमानस को पहुँचने का अवसर मिला। वहीं साहित्यिक क्षेत्र में युगो से चली आ रही छान्दसिक परम्परा जिसने कविता को अपने बाहु पाश में जकड़ कर पूर्णरूपेण नियन्त्रित कर रखा था, छन्दों के बन्धन से मुक्त हुई। इतना ही नहीं हिन्दी के आधुनिक काल में सर्वत्र नवीन दृष्टि परिलक्षित होती है और धारणाएँ तथा मान्यताएँ टूटती बनती दृष्टिगोचर होती हैं। छन्द-शिल्प के क्षेत्र में महाप्राण निराला ने सदियों से चली आ रही छान्दसिक परम्परा के प्रति विद्रोह कर युगान्तरकारी परिवर्तन उपस्थित किया।

कविवर प सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला आधुनिक युग के छन्द शिल्पी कवि थे। उनके काव्य में जो छन्द-शिल्प वैभव विद्यमान है, वह हिन्दी के अन्य आधुनिक कवियों में नहीं है। वे एक ऐसे कवि हैं जो आधुनिक काल की सभी काव्य घटनाओं से सम्बद्ध रहे। उनकी काव्य प्रतिभा तथा उनमें विद्यमान ऊर्जा को दृष्टि में रखकर ही आलोचक डा राम विलास शर्मा ने उन्हें हिन्दी का तुलसी के बाद सबसे बड़ा कवि निरूपित किया है, सर्वथा तर्कयुक्त है।

निःसन्देह निराला जी हिन्दी के प्रतिनिधि तथा सर्वमान्य कवि हैं। प्रतिनिधि तथा सर्वमान्य कवि के काल में युगीन वैशिष्ट्य स्पष्ट रूपेण दृष्टिगोचर होते हैं। महाप्राण निराला के काव्य में युगीन वैशिष्ट्य के साथ-साथ युग की माग के अनुरूप विद्रोह की भावना ने भी अभिव्यक्ति पाने में सफलता प्राप्त की है। उन्होंने न केवल युगीन छन्दशिल्प को स्वीकार किया अपितु छन्द के क्षेत्र में क्रान्तिकारी परिवर्तन भी उपस्थित किया। प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में उनके द्वारा हिन्दी में उद्भूत मुक्त छन्द का विवेचन किया गया है।

विश्व साहित्य में शायद ही कोई ऐसा कवि व्यक्तित्व उत्पन्न हुआ हो। जिसके एक ही कर्म ने उसको सम्मान तथा अनादर की पराकाष्ठा तक पहुँचाया हो। हिन्दी साहित्य में निराला एक ऐसे व्यक्तित्व हैं जिन्हें उनके मुक्त छन्दों के कारण आधुनिक हिन्दी काव्य का पथप्रदर्शक माना गया तथा उसके लिये उनको प्रभूत सम्मान मिला, किन्तु तत्कालीन साहित्य के ध्वजाधारकों द्वारा इन्हीं मुक्त छन्दों जिन्हें खबर छन्द केचुआ छन्द आदि कहा गया, को लेकर महाप्राण निराला का सर्वाधिक विरोध किया गया। यह तो निराला की काव्य-प्रतिभा एवं उर्जस्विता ही थी जिसने निराला को 'निराला' बनाकर हिन्दी के अग्रगण्य कवि के रूप में स्थापित किया।

इस शोध प्रबन्ध के प्रथम अध्याय में आधुनिक काव्य की छान्दसिक अवधारणा विषय का विवेचन किया गया है। प्रस्तुति सौकर्य एवं वैज्ञानिकता के लिये आधुनिक काल को भारतेन्दुकाल, द्विवेदी काल, छायावाद, प्रयोगवाद, प्रगतिवाद एवं नई कविता के युगों में विभाजित कर क्रमशः प्रत्येक युग के छन्द प्रयोग की प्रवृत्ति तथा वैशिष्ट्य का विवेचन किया गया है।

द्वितीय अध्याय में मुक्त छन्द स्वरूप एवं विकास में मुक्त छन्दों का वैशिष्ट्य निरूपित करते हुये मुक्त छन्दों के सन्दर्भ में पाश्चात्य तथा पौराण्य (निराला के विचार) विचारों का विवेचन किया गया है।

तृतीय अध्याय के अन्तर्गत पाश्चात्य साहित्य—अंग्रेजी तथा फ्रांसीसी में विद्यमान मुक्त छन्दों की विकास

यात्रा का विवेचन है जिसमें वाल्ट व्हिटमैन, एजरापाउण्ड, रिम्बो, लाफोग आदि के साहित्य का परिचयात्मक छान्दसिक विश्लेषण किया गया है।

चतुर्थ अध्याय पूर्णरूपेण निराला के काव्य में मुक्त छन्दों पर अवलम्बित है जिसमें प्रारम्भ में तो निराला के समकालीन प्रसाद पन्त के काव्य में विद्यमान मुक्त छन्दों का आशिक विवेचन करते हुये निराला के काव्य में विद्यमान मुक्त छन्दों का व्यापक विश्लेषण किया गया है।

पंचम अध्याय में निराला के पश्चात् की हिन्दी कविता के छान्दसिक शिल्प का विवेचन है। जिसके अन्तर्गत शमशेर, नागार्जुन, अज्ञेय, मुक्तिबोध, रामधारी सिंह 'दिनकर', गिरजा कुमार माथुर जैसे निराला पश्चात्कर्तृ कवि रचनाकारों की कविता का छान्दसिक विश्लेषण करने का प्रयास किया गया। यद्यपि निराला पश्चात्कर्तृ लगभग समस्त कविता मुक्तछन्द या उसके अनुक्रम में लिखी जा रही है, फलतः, यद्यपि समस्त निराला पश्चात्कर्तृ कविता सम्बन्धित अध्याय के विवेचन का विषय है, किन्तु शोध प्रबन्ध की सीमा के चलते सबका विश्लेषण कर पाना सम्भव न होने के कारण कुछ ही प्रमुख कवियों के काव्य का ही विश्लेषण किया गया है। अनेक प्रमुख कवि भी छूट गये हैं, किन्तु उनका छूटना उनके प्रति तिरस्कार या अन्य किसी दुराग्रह की भावना न होकर शोध प्रबन्ध की सीमा ही है, जिसके चलते बहुत से कवियों के मुक्त छन्दों का विश्लेषण नहीं किया जा सका। शोध प्रबन्ध का अन्तिम अध्याय उपसंहार के रूप में लिखा गया है जिसमें मुक्त छन्दों की विकास यात्रा के फलस्वरूप आज की हिन्दी कविता के छन्द शिल्प का अध्ययन प्रस्तुत है।

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध के निर्देशन का दायित्व हिन्दी विभाग के उपाचार्य डा रुद्रदेव जी ने बड़ी सहजता के साथ स्वीकार कर अपने कुशल मार्गदर्शन में शोध प्रबन्ध को प्रस्तुत करने का अवसर दिया है। जिसके लिए मैं उनका चिरऋणी रहूँ। साथ ही हिन्दी विभाग की प्रध्यापिका डा (कु.) लालसा यादव ने शोध प्रबन्ध के प्रस्तुतीकरण में जो सहयोग दिया है उसके लिए आभार व्यक्त करना एक प्रकार की धृष्टता ही होगी। पीयूष कान्त मिश्र ने अपने व्यस्त अध्ययन कार्यक्रम से समय निकाल कर शोध प्रबन्ध के मुद्रण के साथ-साथ प्रूफ-पठन का कार्य कर जो सहयोग दिया है, वह उसके अनुजत्व का सहज स्वीकार्य अंग है। फिर भी उसके अप्रतिम सहयोग के लिये वह धन्यवाद का पात्र है।

अन्त में शोध प्रबन्ध को प्रस्तुत करते हुये यह दावा तो नहीं किया सकता कि हिन्दी कविता में विद्यमान मुक्त छन्दों का सम्यक् विवेचन कर दिया गया है हो भी नहीं सकता क्योंकि शोध प्रबन्ध की अपनी सीमाये होती है। फिर भी आशा है प्रस्तुत शोध प्रबन्ध हिन्दी कविता में विद्यमान मुक्त छन्दों के अध्ययन के सन्दर्भ में भविष्य में किये जाने वाले अध्यापन के लिये पर्याप्त सहायक सिद्ध होगा। यदि ऐसा हुआ तो मैं अपना परिश्रम सफल समझूँगा।

वैक्रमाब्द 2054, चैत्र रामनवमी

विनयाबन्त
दिनेश प्रसाद मिश्र
डॉ. दिनेश प्रसाद मिश्र

छन्द प्रयोग की प्रवृत्ति : आधुनिक कविता के संदर्भ में

जीवन के प्रत्येक क्रिया कलाप के मूल में एक लय अवस्थित होती है जो कि उस कार्य के संचालन में सहायक होता है। यह लय-तत्व साहित्य के अतिरिक्त समस्त कलाओं के मूल में भी विद्यमान रहता है। एक वाक्य में हम कह सकते हैं कि लय ही जीवन-व्यापार को संचालित करने वाली मूल प्रेरणा शक्ति है। यहाँ लय से अभिप्राय विविध कला विधियों के मध्य आविर्भूत होने वाली वस्तुओं को गति एवम् यति विषयक ऐसे अनुपात से है जो इन्द्रियानुभवगम्य हो।¹ अरस्तू ने काव्य की दो मूल प्रेरणाएँ मानी हैं—‘अनुकरण की भाँति लय भी मानव में जन्म जात होती है’² और छन्द स्पष्टतः लय का ही रूप विधायक अंग है।³ मन की विश्रुतलता और अव्यवस्थित अवस्था को जिस प्रकार राग समित करता है उसी प्रकार छन्द काव्य को एकात्मक व व्यवस्थित करता है। छन्द की महत्ता के कारण गद्य काव्य से इतर है। छन्द की ही सहायता से ही काव्य को कण्ठस्थ करने में सहायता मिलती है। भले ही आज के कवि छन्द की अनिवार्यता को नकारते हों, फिर भी वे किसी न किसी छन्द के बन्धन में बंध जाते हैं। यह ठीक है कि वे छन्द शास्त्र के नियमों को सामने रखकर रचना नहीं करते परन्तु ‘मुक्त छन्द’ तो लिखते ही हैं—और मुक्त छन्द भी तो एक प्रकार का छन्द ही है। छन्द की सहायता से काव्य में व्यवस्था-सतुलन-भावसम्प्रेषण आता है।

छन्द सम्बन्धी धारणाएँ—छन्द शब्द का प्रयोग बड़ा प्राचीन है। सर्वप्रथम वेदों में छन्द का प्रयोग हुआ है। वेदों, ब्राह्मणों, आरण्यकों आदि संस्कृत ग्रंथों में छन्द का व्यापक अर्थ में प्रयोग हुआ है। समस्त देव, दिशाएँ, पशु, अश्व, पृथ्वी, अतरिक्ष, नक्षत्रादि छन्द कहलाये। (डा. फतेहसिंह—‘वैदिक दर्शन’ पृ. 183)। इसके अतिरिक्त कतिपय शब्दकोषकारों ने छन्द के इच्छा, कामना, अभिलाषा वश में करना, विष, जहर, प्रसन्न करना, प्रवृत्त करना आदि अनेक अर्थ किये हैं।⁴ छन्द शास्त्र की दृष्टि से इन सभी अर्थों का कोई मूल्य नहीं। छन्द शास्त्र के ग्रंथों में छन्द का साहित्य के संदर्भ से अध्ययन किया गया है। ऋग्वेद, सर्वानुक्रमणिका में अक्षर परिमाण को ही छन्द कहा गया है—‘यदक्षरपरिमाणतच्छन्दः’। ‘छन्दोमजरी’ में छन्द को पद्य कहा गया है। इसी से मिलता मत साहित्य-दर्पणकार विश्वनाथ ने भी दिया है—‘छन्दोबद्धपद पद्य’⁵ कह कर वे पद्य की परिभाषा करते हैं अर्थात् छन्द युक्त पद को पद्य कहा गया है। कालिदास ने श्लोक को छन्द का पर्याय माना है।⁶ उपरोक्त सभी परिभाषाएँ छन्द के समग्र रूप पर प्रकाश नहीं डालती। नाट्य शास्त्रकार आचार्य भरत ने अवश्य अपनी परिभाषा में छन्द के तत्व-यति, लय आदि का समावेश किया है। उनकी परिभाषा है—अनेक अर्थों से युक्त, चारपदों और वर्णों से विभूषित-वृत्त छन्द कहा जाता है।⁷ यह छन्द नियत अक्षरों वाला छन्दोयति से

1 इनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका, खण्ड 23 पृ. 96

2 अरिस्टोटिल्स, पोइटिक्स रेस्टोरिक, इन्ट्रोडक्शन वाई टी. ए. मैक्सन पृ. 1

3 अरिस्टोटिल्स, पोइटिक्स इन्ट्रोडक्शन एड ट्रांसलेशन वाई एस. जे. पोर्ट्स पृ. 21

4 सम्पादक—स्व. चतुर्वेदी, द्वारिका प्रसाद शर्मा तथा प. तारणीश झा व्याकरण—वेदाचार्य संस्कृत शब्दार्थ—कौस्तुभ, पृ. 442

5 विश्वनाथ साहित्य दर्पण, परिच्छेद 6 श्लोक 314

6 कालिदास ऋतुबोध श्लोक 10

7 भरत मुनि—‘नाट्यशास्त्र’, चतुर्दश अध्याय श्लोक 42

सबधित और ताल के आरोह-अवरोह से युक्त रहता है।¹ जगन्नाथ प्रसाद 'भानु' ने छन्द की सर्वाधिक स्पष्ट परिभाषा की है। 'छन्द प्रभाकर' में वे कहते हैं 'जिस पद रचना में मात्रा, वर्ण, यति, गति के नियम और अन्त में तुक का विधान हो उसे छन्द कहते हैं।'² 'भानु' की स्पष्ट परिभाषा में छन्द के दोनों भेद (वार्णिक और मात्रिक), उसके तत्वों (यति और गति) तथा अन्त्यानुप्रास (तुक) आदि सभी पर दृष्टि डाली गई है।

आधुनिक मान्यताएँ—डॉ. हजारी प्रसाद द्विवेदी छन्द को लय मानते हैं। उनके ही शब्दों में "मेरा छन्द से तात्पर्य उस 'रिदम' से है जो सर्वत्र प्रवाहित है—छन्द का अर्थ केवल मीटर नहीं है।"³ वास्तव में छन्द और लय एक दूसरे के पर्याय के रूप में ही ग्रहीत किये जाते हैं। छन्द से लयात्मकता को अलग नहीं किया जा सकता। इस सदर्थ में सुमित्रानन्दन पंत का मानना है कि "कविता हमारे प्राणों का संगीत है, कविता का स्वभाव ही छन्द में लयात्मक होना है। अपने उत्कृष्ट क्षणों में हमारा जीवन छन्द में ही बहने लगता है। उसमें एक प्रकार की सम्पूर्णता, स्वरैक्य और समय आ जाता है।"⁴ नयी कविता तक पहुँचते-2 छन्द का स्वरूप काफी बदला। अधिकांश रचनाएँ मुक्त छन्द में लिखी जाने लगी। इस मुक्त छन्द की प्रवृत्ति को देखकर कतिपय आलोचकों ने नयी कविता पर छन्द-मुक्तता का आरोप लगाया और भर्सनात्मक स्वरों में आक्रोश व्यक्त किया। परिणामतः नयी कविता के कवियों ने यह स्पष्टीकरण दिया कि यद्यपि नयी कविता मुक्त छन्द में है किन्तु वह छन्द मुक्त नहीं है। छन्द की आत्मा लय है और लय की निष्पत्ति गति और यति के पारस्परिक सघात से होती है। छन्द उसी का नियोजित रूप है।⁵ यदि कविता में लय नहीं है तो नया कवि उसे कविता मानने को तैयार ही नहीं।⁶ मात्रा, वर्ण, गुरु और लघु के नियमों से बंधा छन्द नये कवि की दृष्टि में कृत्रिम है। इस प्रकार के छन्दों को कवि कविता का व्याकरण मानता है, जो कविता के विकास में उसी प्रकार टूट-टूट कर नया रूप धारण कर सवरता रहता है।⁷

गिरिजा कुमार माथुर कविता के लिये लय तत्व को आवश्यक मानते हैं क्योंकि तभी उसे गद्य से पृथक् किया जा सकता है। जब तक कविता में लय न हो उसे गद्य से पृथक् करना कठिन है।⁸

छायावाद के समय से ही छन्दों के अनुशासन से कविता हटने लगी थी। निराला ने परिमल की भूमिका में लिखा—'मनुष्यों की मुक्ति कर्मों के बन्धन से छुटकारा पाना है और कविता की मुक्ति छन्दों के शासन से अलग हो जाना—मुक्त काव्य कभी साहित्य के लिये अनर्थकारी नहीं होता किन्तु उससे साहित्य में एक प्रकार की स्वाधीन चेतना फैलती है जो साहित्य कल्याण का मूल होती है।'⁹ निराला ने इस मुक्ति को साहित्य-कल्याण

1 भरत मुनि-'नाट्यशास्त्र' द्वाविंशति अध्याय, श्लोक 29

2 जगन्नाथ प्रसाद 'भानु' 'छन्द प्रभाकर' पृ 1

3 'धर्म युग'-3 मई, 1964 पृ 1

4 पंत-'पल्लव' पृ 21

5 जगदीश गुप्त-'नयी कविता' अंक 3, पृ 6-7

6 प्रयाग नारायण त्रिपाठी-तीसरा सप्तक, पृ 23.

7 प्रयाग नारायण त्रिपाठी, तीसरा सप्तक पृ 36 प्रथम संस्करण

8 गिरिजा कुमार माथुर-'आलोचना', जनवरी 1956, पृ 132-33

9 'परिमल'-निराला पृ 2.

कहा है और इस प्रकार की चेतना को संस्कृत साहित्य से अनुप्रेरित माना है। किन्तु आचार्य शुक्ल ने इस स्वाधीनता को अमेरिकी कवि वाल्ट्विच मैन एव क्यूमिंग्स का अनुकरण बताया और इस प्रकार के छन्दों को रबड केचुवा छन्द की सजा दी।¹ इस प्रश्न का उत्तर कि अनुकरण कहा से आया तो गुलाब राय ने कहा—“इस छन्द की स्वतन्त्रता का मूल भारतीय साहित्य में विषम छन्द तथा पाश्चात्य में वर्स लिब्र तथा फ्रीवर्स में प्राप्त होता है।²

मौलिक उच्छ्वास नियमों को तोड़कर ही प्रकट होता है या ये कहा जाय कि इन रीतिबद्ध छान्दसिक रचनाओं के पूर्व भी कोई एक प्रारम्भिक स्थिति रही होगी जिसमें कवि भावुक होकर अपनी भावनाएँ व्यक्त करते रहे होंगे। छन्दों को लेकर जहाँ परम्पराओं से, रीतियों से अलग हटने की जिज्ञासा जागृत हुई वहीं यह भी अनुभव किया गया कि संगीत काव्येतर तत्व है और काव्येतर तत्व का बहिष्कार भी होना चाहिये। डॉ. भगीरथ मिश्र के शब्दों में “जो प्राचीन है वही अच्छा है यदि हठधर्मी है तो जो नूतन है वही ग्राह्य है और प्राचीनता सब कूड़ा-करकट है, भी अनुदारता है—यही दशा हिन्दी काव्य के अनेक प्रयोगों में रही और छन्द सम्बन्धी प्रयोग भी इस स्थिति के शिकार हुए, फिर भी प्रयोग चलते रहे और अब भी चल रहे हैं।³ किन्तु छन्दों का टूटना प्रयोग नहीं वह एक स्वाभाविकता है। जब विज्ञान ने मनुष्य के हृदयगत भावों में टूटन पैदा कर दी तो इस प्रकार की नियमितता अनावश्यक हो गयी। इस नवीनता के सबध में कैलाश वाजपेयी कहते हैं—“काव्य के किसी अंग के प्रति कवि सर्वाधिक विद्रोही रहा है तो वह है छन्द। इस युग के अधिकांश कवियों ने पूर्व प्रचलित छन्द विधान को एकदम अस्वीकार कर मुक्त छन्द में रचना की है। यद्यपि यह सत्य है कि इन रचनाओं का आधार लय है, किन्तु संपूर्ण रचना में एक ही लयाधार की आवृत्ति हुई हो—ऐसी रचनाएँ बहुत थोड़ी हैं।⁴

भारतेन्दु काल—भारतेन्दु काल का आरम्भ ‘कवि वचन सुधा’ पत्रिका के प्रकाशन वर्ष 1868 ई. से माना जाता है। भारतेन्दु युग में साहित्य की दिशा आधुनिकता की ओर उन्मुख होती है। जहाँ एक ओर काव्य में ब्रजभाषा का प्रयोग हुआ, वहीं दूसरी ओर गद्य में खड़ी बोली का। वस्तुतः काव्य-रचना-विधान में भक्ति कालीन एवं रीतिकालीन परम्पराओं का विकास उस युग में देखा जा सकता है। भक्तिकालीन गेयात्मक पद शैली का इस काल में पर्याप्त प्रचलन रहा। इसमें कवियों ने समाष्टक लय प्रवाही, विष्णुपद, सरसी, तोटक और वीर छन्दों आदि का प्रचुर प्रयोग किया। रसवादी होने के कारण इस काल के अधिकांश कवियों ने भावानुकूल ही अपने छन्दों को काव्य में स्थान दिया। परम्परागत चौपाई, पद्वरि, राधिका, रोला, रूपमाला, विष्णुपद, सरसी, सार, हरि गीतिका आदि सममात्रिक, दोहा, सोरठा, बरवै आदि अर्धसममात्रिक, छप्पय एवं कुण्डलियाँ विषममात्रिक और सवैया, घनाक्षरी आदि वार्णिक छन्द इस काल में विशेष प्रयुक्त हुए। भारतेन्दु, राधा कृष्ण दास और अम्बिका दत्त व्यास आदि कवियों ने रहीम तथा बिहारी के दोहों को विस्तृत कर कुण्डलियों का रूप प्रदान किया। बिहारी की अधोलिखित पक्तियाँ दृष्टव्य हैं—

“सोहत ओढ़े पीत पट स्याम सलोने गात।

-
- 1 हिन्दी साहित्य की इतिहास—आचार्य शुक्ल पृ 170
 - 2 ‘साहित्य-सन्देश’-समालोचनाक-डॉ. गुलाबराय पृ 170
 - 3 ‘आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना’-‘भूमिका’-डॉ. भगीरथ मिश्र पृ 9
 - 4 ‘आधुनिक हिन्दी कविता में शिल्प’, डॉ. कैलाश वाजपेयी पृ 29

मनहुँ नीलमनि-सैल पर आतप परयो प्रभात ।

आतप परयो प्रभात किधौ बिजुरी घन लपटी ।

जटा चमेली तरु तमाल मे सोभित सपटी ।

पिया-रूप अनुरूप जानि हरिचन्द विमोहत ।

स्याम सलोने गात पीत पट आढ़े सोहत ।”^१

भारतेन्दु कालीन कवियों ने उर्दू छन्दों का और कजली आदि लोक साहित्य की लयों का भी प्रयोग किया। बगला के वार्षिक मुक्त छन्द ‘पयार’ का प्रयोग भी इस काल के काव्य में दिखायी पड़ता है। एक से अधिक छोटे-बड़े छन्द-चरणों के योग से गेयात्मक काव्य का सर्जन भी इस काल के कवियों ने किया। शैल्यिक नवीनता की अत्यधिक न्यूनता होने पर भी इस काल में छादसिक विविधता है। आचार्य शुक्ल के विचार से इस काल में किसी नवीन विधान का सूत्रपात नहीं हुआ।^२ वस्तुतः शुक्ल जी का मानना था कि भारतेन्दु ने हिन्दी काव्य को केवल नये-2 विषयों की ओर ही उन्मुख किया, उसके भीतर किसी नवीन विधान या प्रणाली का सूत्रपात नहीं किया।

जब भारतेन्दु काल में खड़ी बोली को काव्य-भाषा के रूप में अपनाने की बात उठी तो उसके अनुकूल छन्दों की समस्या भी उठी। इस युग के कवियों का विश्वास था कि खड़ी बोली की कविता ब्रजभाषा के कवित्त और सवैया छन्दों में नहीं लिखी जा सकती। उर्दू परम्परा में खड़ी बोली के मँज जाने के कारण भारतेन्दु युग के कवि अनुभव करते थे कि उर्दू परम्परा में ही खड़ी बोली की कविता सफल हो सकती है। परम्परागत कवित्त, सवैया आदि छन्दों में खड़ी बोली की कविता लिखने में मुख्य समस्या इस भाषा की दीर्घकालिक क्रियाओं में दीर्घ मात्रा का विशेष होना थी,^३ और इसका समाधान उर्दू की तर्ज पर यह निकाला गया था कि “दीर्घ मात्राओं को भी लघु करके पढ़ने की चाल रखी जाये। इसलिये अन्ततः भारतेन्दु युगीन कवियों में उर्दू के बहरो पर आधारित छन्दों में खड़ी बोली की कविता लिखी। इस दिशा में भारतेन्दु और प्रताप नारायण मिश्र के प्रयत्न विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। भारतेन्दु ने खड़ी बोली के उच्चारण में उसकी शुद्धता की ओर विशेष ध्यान नहीं दिया, किन्तु प्रताप नारायण मिश्र ने खड़ी बोली के शुद्ध उच्चारण को सुरक्षित रखने का पूरा-पूरा प्रयत्न किया। भारतेन्दु-कालीन सचेत कवियों ने नये छन्दों की खोज में बगला की ओर दृष्टिपात किया। बगला के ‘पयार’ नामक छन्द का प्रयोग ब्रजभाषा में सर्वप्रथम स्वयं भारतेन्दु ने किया। यही नहीं भारतेन्दु युगीन कवियों ने कजली, लावनी, खयाल आदि लोकगीतों के छन्दों को भी आजमाया।^४ क्या यह विचित्र बात नहीं है कि प्रताप नारायण मिश्र लावनी गायकों के प्रसिद्ध केन्द्र कानपुर से संबंधित रहे हैं ? वस्तुतः ये छन्दगत प्रयोग नयी चेतना तथा कविता की नयी आवश्यकताओं के संकेत थे।

द्विवेदी युग—नयी साहित्य-चेतना का बिरवा द्विवेदी युग में पूर्णतः प्रस्फुटित होता है। काव्य रचना विधान के सदर्भ में—विशेषकर भाषा-प्रयोग, तथा छन्द-प्रयोग की दृष्टि से द्विवेदी काल का स्थान महत्वपूर्ण है। यह

1 सतसई श्रृंगार 11

2 आचार्य शुक्ल—‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’ पृ 590

3 भारतेन्दु द्वारा ‘भारत मिश्र’ के सम्पादक को 1 सितम्बर 1881 को लिखित पत्र में, उद्धृत—‘हिन्दी कविता में युगान्त’ (सुधीन्द्र पृ 53)

4 ‘आधुनिक कविता में शिल्प’—कैलाश वाजपेयी पृ 121

वही समय है जब हिन्दी कविता के क्षेत्र में खड़ी बोली को स्पष्ट रूप से स्वीकारा गया। आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी ने 'सरस्वती' के माध्यम से काव्य में गृहीत खड़ी बोली हिन्दी के परिष्कार का भी अथक् प्रयास किया। उन्हीं की प्रेरणा से कविता नयी चाल में ढली। कुछ ब्रजभाषी कवियों में भी खड़ी बोली में काव्य-रचना प्रारंभ की। काव्य-क्षेत्र में चिर प्रतिष्ठित ब्रजभाषा जो अपने लालित्य एवं माधुर्य के लिये विख्यात है और जिसके प्रयोग का लोभ-सवरण भारतेन्दु युगीन कवि भी नहीं कर पाये थे, उसके स्थान पर खड़ी बोली हिन्दी को प्रतिष्ठित करना वस्तुतः एक बड़ा क्रांतिकारी कार्य था। इस प्रकार इस काल में गद्य एवं पद्य दोनों का माध्यम खड़ी बोली बन गयी। द्विवेदी युग एवं उसके बाद हिन्दी कविता में हिन्दी प्रयोगों की एक समृद्ध परम्परा निर्मित होती है, परिणामतः "हिन्दी कविता के लगभग हजार वर्षों के लम्बे इतिहास में छन्द सम्बन्धी जितने प्रयोग अंतिम शताब्दी (बीसवीं शताब्दी) में हुए उतने कभी नहीं।" इन छन्द सबंधी प्रयोगों का सम्बन्ध वर्णवृत्तों से भी है और मात्रिक छन्दों से भी।

द्विवेदी युग में वर्णवृत्तों में खड़ी बोली कविता की रचना खड़ी बोली के उच्चारणानुकूल छन्द की खोज का एक अंग है। भारतेन्दु युग के कवि ने यह अनुभव किया था कि खड़ी बोली का अपना उच्चारण न तो ब्रजभाषा के कवित्त-सवैया आदि में सुरक्षित रहता है और न उर्दू के बहरो में। अतः उन्होंने सोचा कि क्यों न सस्कृत के वर्णवृत्तों का प्रयोग करके देख लिया जाये। इसके अतिरिक्त सस्कृत वर्णवृत्तों के प्रयोग में दूसरा आग्रह नवीनता का था। आचार्य द्विवेदी ने इस सदी के प्रथम वर्ष (1901) में ही 'सरस्वती' में लिखा था कि "दोहा, चौपाई, सोरठा, धनाक्षरी, छप्पय और सवैया आदि का प्रयोग हिन्दी में बहुत हो चुका। कवियों को चाहिये कि—इनके अतिरिक्त और छन्द भी लिखा करे।—(दोहा आदि) के साथ-साथ सस्कृत काव्यों में प्रयोग किये गये वृत्तों में से दो चार उत्तमोत्तम वृत्तों का भी प्रचार हिन्दी में किया जाये। इन वृत्तों में द्रुतविलंबित, वशस्थ और बसन्त तिलका आदि वृत्त ऐसे हैं जिनका प्रचार हिन्दी में होने से हिन्दी काव्य की विशेष शोभा बढ़ेगी।" और स्वयं द्विवेदी जी ने ही इस दिशा में पहल की। उन्होंने इन मौलिक वृत्तों में सस्कृत काव्यों के अनुवाद किये एवं मौलिक कविताएँ लिखीं। इन अनूदित एवं मौलिक कविताओं में द्रुतविलंबिता, वशस्थ, वसन्ततिलका, मालिनी, शार्दूलविक्रीडित, सगंधरा आदि अनेक वृत्तों का प्रयोग करके हिन्दी कवियों के सामने एक आदर्श रखा।¹ सस्कृत वर्णवृत्तों की दृष्टि से द्विवेदी युग के सर्वश्रेष्ठ कवि अयोध्या सिंह उपाध्याय हरिऔध हैं जिन्होंने अपना 'प्रिय प्रवास' काव्य अन्त्यानुप्रास युक्त द्रुतविलंबित, मालिनी, शार्दूलविक्रीडित, मन्दाक्रान्ता, वसन्त तिलका, वशस्थ और शिखरिणी-इन सात वृत्तों में लिखा है। द्विवेदी जी और हरिऔध जी के अतिरिक्त कुछ अन्य कवियों यथा—चन्द्रशेखर मिश्र, राय देवी प्रसाद 'पूर्ण', लाला सीताराम, मैथिलीशरण गुप्त, लोचन प्रसाद पाण्डेय, गिरिधर शर्मा आदि ने भी सस्कृत वर्णवृत्तों विशेषकर अन्त्यानुप्रास का मुक्त रूप से प्रयोग किया है। इन कवियों के विविध प्रयोगों में इन्द्रवज्रा, उपजाति, शालिनी, भुजगी, इन्दिरा, वशस्थ, द्रुतविलंबित, भुजगप्रयात, इन्द्रवज्रा बसन्त तिलका, मालिनी, पंचचामर, मदाक्रान्ता, शिखरिणी, शार्दूलविक्रीडित वैतालीय आदि वृत्त आजमाये गये हैं। सस्कृत वर्णवृत्तों का प्रयोग द्विवेदी युग के बाद भी जारी रहा। प्रसाद जी ने पंचचामर का 'हिमाद्रि तुंग श्रृंग से—' गीत में तथा दिनकर ने इसी छंद का 'लहू में तैर-तैर नहा रही जवानियों' कविता में प्रयोग किया। आनन्द कुमार ने 'अगराज' में वशस्थ शिखरिणी, इन्द्रवज्रा आदि का प्रयोग किया। किन्तु

1 इतिहास और आलोचना-नामवर सिंह पृ 68

2 'रसज्ञ रजन'-महावीर प्रसाद द्विवेदी

3 'आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द-योजना'-पुत्तूलाल शुक्ल पृ 172

संस्कृत वर्णवृत्तो की दृष्टि से द्विवेदी युग के बाद के कवियों में महत्वपूर्ण नाम अनूप शर्मा का है जिन्होंने अपने काव्यों विशेषतः 'सिद्धार्थ', 'वर्द्धमान' प्रबन्ध काव्यों में संस्कृत वर्ण वृत्तो का विस्तार से प्रयोग किया है। हिन्दी-काव्य में वंशस्थ छन्द के प्रयोग की दृष्टि से उनका अप्रतिम स्थान है। 'वर्द्धमान' में आद्योपान्त लगभग दो हजार वंशस्थ छन्दों का प्रयोग हुआ है।¹ इतने के बावजूद यह सत्य है कि द्विवेदी युग के बाद संस्कृत वर्णवृत्तो की परंपरा अत्यन्त क्षीण है। सामासिक संस्कृत के संगीत में ढले ये वर्णवृत्त असामासिक खड़ी बोली में मधुर लय उत्पन्न करने में असमर्थ रहे हैं। इन वृत्तो का निर्वाह करने के लिये कवियों को खड़ी बोली की प्रकृति को संस्कृतमय बनाने का असफल प्रयत्न करना पड़ा है। इस अस्वाभाविक संस्कृतिकरण से न हरिऔध बच सके हैं न अनूप शर्मा। अधोलिखित उदाहरण यह स्पष्ट करता है—

(क) “रूपोद्धान प्रफुल्ल-प्राय कलिका राकेन्दु बिम्बानना

तन्वगी कल-हासिनी सुरासिका क्रीड़ाकला पुत्तली।”²

(ख) “निद्राशील-सुनेत्रमध्य सुखदा जो स्वप्न की ज्योति थी,

लौ होके वह जा लगी हृदय की सवाहिका शक्ति से,

साम्राज्ञी उदरस्थ-भार जब से सभार होने लगा,

पृथ्वी भी निज अक्ष पै अचल हो चक्रम्पमाणा हुई।”³

भाषिक प्रकृति की भिन्नता एवं संस्कृत वर्णवृत्तो की गणात्मक वर्ण योजना के कारण खड़ी बोली काव्य में प्रयुक्त संस्कृत वर्णवृत्तो में मौलिकता का विशेष समावेश नहीं हो सका। जहाँ खड़ी बोली को सहज असामासिक रखा गया वहाँ अनेक स्थानों पर यति और लय सबधी दोष आये, अंतिम लघुवर्ण को दीर्घरूप में पढ़ा गया, समास एवं वर्तनीगत त्रुटियाँ आईं।⁴ संस्कृत वर्णवृत्तो की अपेक्षा मध्यकालीन हिन्दी में प्रयुक्त वार्णिक छन्दो-धनाक्षरी और सवैया-का द्विवेदी युग के कवियों ने विशेष सफल प्रयोग किया। आधुनिक काल में ब्रजभाषा में कविता लिखने वाले कवि तो इन छन्दों का प्रयोग प्रचुरता के साथ करते ही रहे साथ में खड़ी बोली में कविता लिखने वाले द्विवेदी-युगीन एवं परवर्ती अनेक कवियों ने इन छन्दों के विविध रूपों का सफलतापूर्वक प्रयोग किया है। इन छन्दों का सफल प्रयोग मैथिलीशरण गुप्त, हरिऔध, गोपालशरण सिंह, रामनरेश त्रिपाठी, राम चन्द्र शुक्ल, दिनकर, प्रसाद, रूप नारायण पाण्डेय आदि ने किया है। गोपाल नारायण सिंह, अनूप शर्मा और दिनकर ने तो यह प्रमाणित कर दिया है कि खड़ी बोली के उच्चारण को सुरक्षित रखते हुए इन छन्दों में कविता कही जा सकती है। अधोलिखित उदाहरणों में छन्द का प्रवाह और खड़ी बोली का सुरक्षित शुद्ध व्याकरणिक रूप प्रमाण के रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है—

(क) “हहरा उठा क्यों तरुपुज यो अचानक है,

किसलिए घर उठा यो घनघोर है ?

1 'स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी प्रबन्ध-काव्य' बनवारी लाल शर्मा- पृ 384

2 'प्रियप्रवास'-हरिऔध पृ 36

3 'सिद्धार्थ'-अनूपशर्मा पृ 15

4 'आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द-योजना'-पुत्तू लाल शुक्ल, पृ 188-89

कॉप उठे हर्ष से विभोर हो क्यो शैल सभी,
 मच गया सागर मे क्यो बडा हिलोर है ?
 बोल उठे पादप के कोटरो मे क्यो विहग,
 मोद-मद-मत्त हो क्यो नाच उठा मोर है ?
 मुझको न ज्ञात हुआ आया किस ओर से था,
 और किस ओर गया मेरा चितचोर है ?”¹

(ख) “आयी हुई मृत्यु से कहा अजेय भीष्म ने कि
 योग नही जाने का अभी है, इसे जानकर ।
 रुकी रहो पास कही, और स्वय लेट गये
 वाणो का ही शयन, वाणो का ही उपधान कर ।
 व्यास कहते है, रहे यो ही वे पड़े विमुक्त,
 काल के करो से छीन मुष्टिगत प्राण कर ।
 और पथ जोहती विनीत कही आस-पास
 हाथ जोड़ मृत्यु रही खड़ी शास्तिमान कर ।”²

(ग) “सखि, नील नभस्सर मे उतरा यह हस अहा । तरता-तरता,
 अब हारक मौक्तिक शेष नही, निकला जिनको चरता-चरता,
 अपने हिम-बिन्दु बचे तब भी चलता उनको धरता-धरता,
 गढ़ जाय न कण्टक भूतल के कर डाल रहा डरता-डरता ।”³

(घ) “सब सूर सुयोधन साथ गये मृतको से भरा यह देश बचा है,
 मृतवत्सला माँ की पुकार बची, युवती विधवाओ का वेष बचा है,
 सुख-शान्ति गई, रस-रास गया, करुणा-दुख, दैन्य अशेष बचा है,
 विजयी के लिये यह भाग्य के हाथ मे, क्षार समृद्धि का शेष बचा है ।”⁴

उपरोक्त उदाहरण कवित्त या मनहरण (16,15-31 वर्ण, अन्तिम वर्ण गुरु), रुपघनाक्षरी (8,8,8,8-32 वर्ण),
 दुर्मिल सवैया (आठ सगण (115)-24 वर्ण) आर सुन्दरी सवैया (आठ सगण 115 और एक गुरु 5-25 वर्ण)

1 ‘कविता और कविता’, (गोपाल शरण सिंह) स इन्द्रनाथ मदान पृ 58

2 ‘कुरुक्षेत्र’-दिनकर, पृ 7

3 ‘साकेत’-गुप्त, पृ 286

4 ‘कुरुक्षेत्र’-दिनकर, पृ 64

के है। घनाक्षरी और सवैया के उदाहरण भी आधुनिक हिन्दी कविता में मिल जायेंगे। इन उदाहरणों से यह स्पष्ट होता है कि इन छन्दों में सफलतापूर्वक खड़ी बोली को ढाला जा सकता है, किन्तु इसके साथ ही यह भी स्पष्ट होता है कि इन छन्दों में छन्द शास्त्र में निर्दिष्ट नियमों का निर्दोष निर्वाह कुछ कठिन अवश्य है। उपरोक्त दूसरे उदाहरण के अंत में (51) गुरु लघु वर्ण के आने के नियम का निर्वाह नहीं किया गया है। चौथे उदाहरण में पहली पंक्ति के 'से' दीर्घ वर्ण को लघु वर्ण के रूप में पढ़ना पड़ता है जिससे खड़ी बोली के प्रकृत उच्चारण को चोट पहुँचती है। संभवतः यही कारण है कि द्विवेदी युग के बाद आधुनिक हिन्दी कविता में ये छन्द अपने मूल रूप से नगण्य हो गए।

छन्द की दृष्टि से द्विवेदी-युगीन कविता अंग्रेजी के प्रभाव से लगभग अछूती है। अंग्रेजी पद्धति के छन्द-विधान का कुछ प्रभाव श्रीधर पाठक पर कुछ अवश्य लक्षित होता है। आगल-संगीत के निपात के दर्शन हमें उनके छन्दों में होते हैं। उन्होंने अनुप्रास रहित बैठकाने समाप्त होने वाले गद्य के से लम्बे वाक्यों के छन्द भी लिखे हैं।¹

लोक-गीत द्विवेदी युगीन कवियों के प्रेरणा स्रोत रहे हैं। लोक संगीत में सर्वाधिक प्रचलित छन्द लावनी है जिसे शिष्ट साहित्य में स्वीकृति प्रदान कराने का श्रेय श्री धर पाठक को है। उन्होंने गोल्डस्मिथ के 'दहरमिट' का 1886 ई में खड़ी बोली में लावनी छन्द में 'एकान्तवासी योगी' के नाम से अनुवाद किया।² अपनी मुधुर लय के कारण उनका लावनी छन्द अत्यन्त लोक प्रिय हुआ। 'एकान्तवासी योगी' के मुखपृष्ठ पर लिखी अधोलिखित पंक्तियाँ लोगों का कण्ठाहार बन गयी—

“प्राण पियारे की गुन गाथा, साधु कहाँ तक मैं गाऊ।

गाते-गाते चुके नहीं वह, चाहे मैं ही चुक जाऊ ॥”

वस्तुतः मधुर लय ही लावनी की लोकप्रियता का आधार थी। लावनी में ताटक छन्द का प्रयोग होता है। ताटक के अन्त में एक लघु मात्रा बढ़ा देने से बनने वाले वीर छन्द को आधुनिक काल में जो लोकप्रियता प्राप्त हुई है वह इसकी मधुरता का असदिग्ध प्रमाण है। द्विवेदीयुग और उसके बाद भी ताटक और वीर छन्द का प्रयोग प्रचुरता के साथ हुआ है। मैथिलीशरण गुप्त ने 'पंचवटी', 'साकेत' (ग्यारहवाँ सर्ग), सियाराम शरण गुप्त ने 'आर्द्रा' ('एक फूल की चाह'), प्रसाद ने 'कामायनी' ('चिन्ता, आशा, स्वप्न सर्ग'), दिनकर ने 'हुकार' ('अनलक्रीट, मेघरन्ध्र'), 'रश्मिरथी' (सर्ग 2), निराला ने 'परिमल' ('यमुना के प्रति'), पत ने 'पल्लव' ('प्रथम रश्मि', 'दाया', 'बादल', 'स्वप्न', 'अप्सरा'), बच्चन ने 'मधुशाला', श्याम नारायण पाण्डेय ने 'जौहर' एवं 'हल्दीघाटी' आदि में ताटक या उसके भेदोपभेद का प्रयोग किया है। इसी प्रकार वीर छन्द का प्रयोग गुप्त जी ने 'गुरुकुल', 'अर्जन आर विसर्जन', जयभारत (योजनगथा) में, नवीन ने 'विनोबा स्तवन' में, पत ने 'पल्लव' ('अनग') में प्रसाद ने 'कामायनी' (चिन्तासर्ग), निराला ने 'नाचे उस पर श्यामा' कविता में और महादेवी जी ने 'निहार' (गीत सख्या 2 व 3) में किया है। इस विवरण से यह तो स्पष्ट होता है कि ताटक, वीर एवं उनमें एक-दो मात्राये घटा-बढ़ाकर बनने वाले छन्द आधुनिक काल में लोकप्रिय हुए हैं। इसके साथ ही यह भी स्पष्ट होता है कि हिन्दी की प्रकृति मात्रिक छन्दों के अधिक अनुकूल है। वस्तुतः पन्त जी की इस स्थापना में उनके अतिवाद

1 'आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द-योजना'-पुतूलाल शुक्ल, पृ 164

2 'हिन्दी साहित्य का इतिहास'-रामचन्द्र शुक्ल, पृ 557

3 'श्री धर पाठक तथा हिन्दी का पूर्ण स्वच्छन्दतावादी काव्य'-रामचन्द्र मिश्रा, पृ 236

के बावजूद सत्याश है कि “हिन्दी का संगीत केवल मात्रिक छन्दों में ही अपने स्वाभाविक विकास तथा स्वास्थ्य की सम्पूर्णता प्राप्त कर सकता है, उन्हीं के द्वारा उसके सौन्दर्य की रक्षा की जा सकती है।”¹ और यही वह कारण रहा है कि आधुनिक हिन्दी काव्य में मात्रिक छन्दों का विस्तृत प्रयोग हुआ है। मात्रिक छन्दों की दृष्टि से आधुनिक कविता जितनी सम्पन्न हुई है उतनी पहले कभी नहीं थी। “आज निखिल आर्य भाषाओं में हिन्दी भाषा मात्रिक छन्दों में सर्वाधिक समृद्ध हो विविधता की दृष्टि से भारत वर्ष में आधुनिक युग के पहले इतने विस्तृत रूप से छन्दों का आयाजन कभी नहीं हुआ।”²

मैथिलीशरण गुप्त ने मात्रिक छन्दों के प्रयोग में अनन्य सिद्धि प्राप्त की है। परन्तु वे द्विवेदी युग में अप्रचलित छन्दों में भी रचना करते रहे हैं जिसके स्पष्ट उदाहरण ‘अनध’ और ‘साकेत’ के नवम् सर्ग में प्राप्त होते हैं। प्रगीतो में तो उन्होंने स्वच्छन्द छन्दों का भी प्रचुर प्रयोग किया है। छन्द के क्षेत्र में नवीन प्रयोग के रूप में साकेत के सप्तम सर्ग में सत्रह मात्राओं का एक छन्द प्राप्त होता है जो सरस छन्द के अन्त में त्रिकाल के गुरु लघु वर्णों के प्रयोग से निर्मित है।

छन्द-प्रयोग के क्षेत्र में द्विवेदी-काल में एक उल्लेखनीय विकास हुआ है और वह है—अतुकान्त छन्दों का प्रयोग। आचार्य द्विवेदी ने नये-नये छन्दों के प्रयोग पर बल देते हुए बलात् तुकात के प्रयोग के आग्रह को विचार-स्वातंत्र्य की अभिव्यक्ति में बाधक स्वीकार किया और अतुकान्त छन्द-प्रयोग को प्रोत्साहन दिया।³

इस प्रकार द्विवेदी-युगीन कवियों ने भाषा का परिष्करण संस्कृत वर्ण वृत्तों का पुनरुत्थान, तथा अतुकान्त छन्दों का प्रचलन आरम्भ कर काव्य की विकास-यात्रा को और गति प्रदान किया। अपभ्रंश काल से निर्विवाद रूपेण प्रचलित तुक बन्धन का त्याग रचना-विधान के क्षेत्र में निश्चित रूप से एक क्रांतिकारी एवं अभिनन्दनीय कदम था। इस प्रयोग ने छन्द-विधान का द्वार खोल दिया जिससे नवोन्मेषशालिनी प्रतिभाओं ने इस क्षेत्र में भी निरन्तर चिन्तन एवं नवीन प्रयोग के लिए आधार भूमि तैयार की।

छायावाद काल—द्विवेदी युग की स्थूलता के विरुद्ध सूक्ष्मता का विद्रोह था छायावाद। द्विवेदी युगीन नैतिकता एवं आदर्श के बधन को अस्वीकार कर युवा कवि भावना के कोमल पखों से स्वच्छन्द विचरण करने लगे। पर्याप्त आत्मसम्मान (जो उन्हें प्राप्त नहीं हो सका था) की ललक ने उनमें उत्कट आत्माभिव्यक्ति को जन्म दिया। आत्माभिव्यक्ति छन्दों के पाश में नहीं हो सकती—फलतः छन्द की परम्परागतता के प्रति निर्मोह व्यक्त करते हुए उन्होंने स्वानुभूति की अभिव्यक्ति के लिये नये छन्द-क्षेत्र में विचरण करने का प्रयास किया—और इसमें वे सफल भी रहे। उन्होंने छन्द-प्रयोग को शास्त्रीय नियमों पर कस कर देखने का आग्रह पूर्वक प्रयास नहीं किया। परिणामतः छन्द-प्रयोग के क्षेत्र में नवीनता का समागमन हुआ। छायावादी कवियों ने जहाँ इतिवृत्तात्मकता का परित्याग किया वहाँ नये शिल्प का सर्जन भी किया।

आधुनिक काल में प्राचीन चौखट से हिन्दी कविता को निकालकर नवीन शिल्प से समन्वित करने का गुरुतर एवं सराहनीय कार्य छायावादी कवियों ने किया। इस क्लिष्ट कार्य के लिये उन्होंने पर्याप्त संघर्ष किया और सतत प्रयत्न से अपने नये शिल्प को साहित्य में स्थापित किया। उनका काव्य निरा उपदेश-कथन एवं नैतिक-शिक्षा मात्र नहीं था, अपितु उसमें सहानुभूति की गहराई और पुनरुत्थान की भव्य-भावना भी थी। अपने

1 ‘पल्लव’-पृष्ठ-35

2 ‘आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द-योजना’-पुस्तक लाल शुक्ल पृष्ठ 193

3 ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’-आचार्य शुक्ल, पृष्ठ 640

काव्य को सबल रूप में प्रस्तुत करने के लिये ही उन्होंने काव्य के रचना-विधान में सर्वांगीण परिवर्तन किया। भाषा के खडेपन को परिमार्जित कर उसे कर्णप्रिय एवं सुगढ़ बनाया। इस युग की कविता के शब्द सहज तराशे हुये अर्थवत्ता से भरपूर मोती की भाँति झिलमिलाने वाले हैं। कवियों ने साहित्य-जगत् में प्रचलित शब्दों का ही नहीं अपितु अप्रचलित तथा लोकभाषा के शब्दों का भी बेझिझक प्रयोग किया और आवश्यकतानुसार नये उपयुक्त शब्दों का गठन भी किया, उदाहरणतः प्रसाद ने यदि 'कामायनी' के 'आशा' सर्ग में कहा कि—

“शरद इन्दिरा के मंदिर की

मानो कोई गैल रही”

तो पन्त ने 'वीणा' में कहा—“नव वसन्त ऋतु में आओ

नव कलियों को विकसाओ”

बधन-निरोध के कारण इन कवियों में प्रयोग-स्वातन्त्र्य की प्रवृत्ति प्रबल थी। उत्साही कवियों ने अपनी भाषा को अपरिपक्व समझ कर उसका प्रयोग किया है।

छायावादी काव्य में अधिकांशतः मात्रिक छन्दों का ही प्रयोग हुआ है। भक्तिकाल में कबीर तथा सूर ने भी केवल मात्रिक छन्दों का ही प्रयोग किया था।¹ छायावादी कवियों में भी यह परम्परा विद्यमान रही है। छायावादी कवियों के लिये गणात्मक अनुशासन वाले वर्णवृत्तों का प्रयोग उनकी प्रवृत्ति के अनुकूल नहीं था। अतः इस काल में मात्रिक छन्द-प्रयोग के प्रचलन की बहुलता रही। वस्तुतः यह युग उत्थानवादी विचारधारा का था अतएव प्राचीन परम्परागत छन्दों का प्रयोग तो हुआ—परन्तु नवीनता के साथ। पत प्रसाद, निराला आदि छायावादी कवियों ने मधुभार, मकरभुजा (8 मात्रा के), शशिवन्दना, दीपक (10 मात्रा के), अहीर (11 मात्रा के), ताण्डव, सारक लीला (12 मात्रा के), हाकलि, सखि (14 मात्रा के), चौपाई-गोपी (15 मात्रा के), चौपाई पद्धति, श्रृंगार (16 मात्रा के), सरसी (27 मात्रा के), ताटक (30 मात्रा के), तथा वीर (31 मात्रा के) इत्यादि छन्दों का प्रयोग किया।² यति, गति एवं अतः सम्बन्धी पर्याप्त स्वच्छन्दता का प्रयोग इस काल के काव्य में होता है। संगीतात्मक प्रवृत्ति के कारण इस काव्य-धारा के कवि लयवादी थे—लय-सबधी इनकी पकड़ बहुत गहरी थी। इनके छन्दों में निर्बाध लय-प्रवाह प्राप्त होता है। इस युग के काव्य में छन्द का प्रयोग अधिकांशतः अतर्क्यतिमुक्त हुआ है और चरणों में यति के स्थान पर अर्थानुसार अल्पविराम का प्रयोग प्रचलित हो गया।

छन्द के क्षेत्र में अनेक महत्वपूर्ण परिवर्तन छायावादी काव्य में हुए। प्राचीन परम्परानुसार एक कविता में एक छन्द का ही प्रयोग होना चाहिये अथवा एक ही छन्द का कुछ दूर तक प्रयोग होना चाहिये, परन्तु छायावादी काव्य में ऐसा प्रयोग बहुत अधिक नहीं हुआ है। छायावाद के सर्वोत्कृष्ट काव्य 'कामायनी' के कुछ सर्गों में भी आद्योपान्त एक ही छन्द का प्रयोग नहीं हो पाया है। प्रसाद की कृति 'ऑसू' में, पन्त की कृति 'ग्रथि' में, और निराला की कृति 'राम की शक्ति पूजा' में आद्योपान्त एक ही छन्द का प्रयोग हुआ है। पन्त की 'वीणा' में सकलित 64 कविताओं में से 24 कविताओं में एक ही छन्द का प्रयोग हुआ है। 'पल्लव' की कुल 32 कविताओं में से 'विनय', 'वीचिविलास' 'मौन निमग्न', 'विश्ववेणु', 'विसर्जन', 'निर्झरी' शीर्षक कुल 6 कविताओं में एक ही छन्द का प्रयोग हुआ है। 'गुजन' की कुल 46 कविताओं में से 15 में एक ही छन्द का प्रयोग

1 डॉ गौरी शंकर मिश्र—'हिन्दी साहित्य का छन्दो विवेचन', पृ 512

2 'पत की छन्द योजना'-डॉ श्याम गुप्त, पृ 23

हुआ है। इस प्रकार यह स्पष्ट होता है कि छायावादी कवि छन्द के बाह्य बधन में बंधकर बहुत कम चले हैं। हाँ यह अवश्य है कि उन्होंने इसके आंतरिक (लय-प्रवाह सबधी) बधन को अनिवार्य-रूपेण स्वीकार किया है। इस प्रकार छाया वादी कवि छन्द प्रयोग के मामले में बहिर्मुखी की अपेक्षा अन्तर्मुखी अधिक रहे हैं। इनके काव्य में बाह्य कसाव अधिकांशतः शिथिल तथा आन्तरिक कसाव सशक्त है। इन्होंने परम्परागत प्राचीन छन्दों के प्रयोग में भी अपनी स्वच्छदता दिखायी है। छायावादी काव्य में छन्द को चतुष्पदी मानकर बहुत कम प्रयोग किया गया है, जबकि प्राचीन काल से छायावाद-पूर्वकाल तक छन्द का प्रयोग चतुष्पदी के रूप में हुआ है। इससे पूर्वकाल में केवल पदों में ही छन्द के चरणों का मिश्रित प्रयोग प्राप्त होता है। छन्द के चतुष्पदी प्रयोग में भी कवियों ने एक छन्द में दूसरे छन्द के चरण का प्रयोग किया है। उदाहरणार्थ—

“ आज बचपन का कोमल गात	=	16 मात्राएँ
जरा का पीला पात ।	=	12 मात्राएँ
चार दिन सुखद चाँदनी रात	=	16 मात्राएँ
और फिर अधकार अज्ञात ।”	=	16 मात्राएँ ¹

उपरोक्त चतुष्पदी छन्द के प्रथम, तृतीय एवं चतुर्थ चरण श्रृंगार के हैं, परन्तु द्वितीय चरण ताण्डव का है। इस छन्द में चरण-प्रस्तार सबधी समानता आद्योपान्त नहीं है, लय-प्रवाह सबधी समानता आद्योपान्त है। इसी प्रकार ऐसे छन्दों का भी प्रयोग हुआ है, जिनके तीसरे चरण अन्य चरणों से भिन्न है। जैसे—

‘विपुल मणि रत्नों का छवि जाल	=	16 मात्राएँ
इन्द्र धनुष की सी छटा विशाल	=	16 मात्राएँ
विभव की विद्युत ज्वाला	=	12 मात्राएँ
चमक छिप जाती है तत्काल ।”	=	16 मात्राएँ ¹

इस प्रकार उद्धरण में प्रथम, द्वितीय, एवं चतुर्थ चरण श्रृंगार के हैं, परन्तु तृतीय चरण ताण्डव का है। ऐसे छन्दों का भी प्रयोग हुआ है जिनके चतुर्थ चरण अन्य चरणों से भिन्न मात्रा-प्रसार के हो-उदाहरणार्थ

“शून्य-सासो का विधुर वियोग	=	16 मात्राएँ
छुड़ाता अधर मधुर सयोग	=	16 मात्राएँ
मिलन के पल केवल दो चार	=	16 मात्राएँ
विरह के कल्प अपार ।”	=	12 मात्राएँ ¹

उपरोक्त चतुष्पदी छन्द में प्रथम, द्वितीय एवं तृतीय चरण श्रृंगार के हैं, परन्तु चतुर्थ चरण ताण्डव का है। श्रृंगार एवं ताण्डव एक ही लय-परिवार के छन्द हैं—इसमें लय-प्रवाह सबधी समानता आद्योपान्त है, केवल चरण के मात्रा-प्रस्तार में वैषम्य है। पतंजी ने अपनी कविता ‘परिवर्तन’ में ऐसे 18 छन्दों का प्रयोग किया है।

1 ‘पल्लव’-‘परिवर्तन’-पत, पृ 148

2 ‘पल्लव’-‘परिवर्तन’ पत, पृ 149

3 ‘पल्लव’-‘परिवर्तन’, पृ 149

‘पल्लव’ की एक दूसरी कविता ‘छायावाल’ में इस प्रकार के तीन छन्दों का प्रयोग हुआ है।¹

द्विवेदी युगीन कवि गुप्त की तरह छाया वादी प्रसाद को एक छन्द-एक प्राचीन छन्द को लोकप्रिय बना देने का श्रेय जाता है। यह छन्द है—‘ऑसू’ में प्रयुक्त छन्द। आखिर यह प्राचीन छन्द कौन सा है ? विद्वानों में इस प्रश्न पर मतभेद है। कुछ लोगों के अनुसार यह सखी छन्द है² कुछ अन्य लोगों के अनुसार यह मानव छन्द है³। वस्तुतः सखी, मानव, मधुमालती, मनोरमा आदि कई छन्द चौदह मात्राओं के चार चरणों वाले छन्द हैं। किन्तु इन चौदह मात्राओं के नियोजन से इन छन्दों की लय अलग-अलग हो जाती है। ‘ऑसू’ में प्रयुक्त छन्द के चरण की लय अलग-अलग हो जाती है। ‘ऑसू’ में प्रयुक्त छन्द के चरण भी चौदह-चौदह मात्राओं से बने हैं, किन्तु उनकी लय चौदह मात्राओं के प्राचीन छन्दों से सर्वथा भिन्न है। इसलिए ‘ऑसू’ का छन्द न ‘सखी’ छन्द है और न ‘मानव’ छन्द। वह एक नया ही छन्द है—यह बात ‘सखी’ और ‘मानव’ छन्दों के उदाहरणों की लय के साथ ‘ऑसू’ के छन्द की तुलना करने से स्पष्ट हो जायेगी। जगन्नाथ प्रसाद ‘भानु’ के द्वारा दिये गये सखी और मानव छन्दों के उदाहरण हैं—

(क) सखी— “काल भुवन सखी रचि माया, यह माया पतिहि कुभाया

प्रभु तक अति प्रीति प्रकासी, रचिरास कियो सुख रासी।”

(ख) मानव— “मानव देह धारै जो, राम नाम उच्चारै जो।

नहि तिनको डर जम को है, पुण्य पुज तिन सम को है।”⁴

अब तुलना के लिए हम ‘ऑसू’ का एक छन्द लेते हैं—

“ये सब स्फुलिग हैं मेरी, इस ज्वालामयी जान के।

कुछ शेष चिह्न हैं केवल, मेरे उस महा मिलन के॥”⁵

अतएव यदि इस छन्द को यदि नया नाम ऑसू दिया गया है तो वह ठीक ही है। प्रसाद की अपेक्षा अन्य छायावादी कवियों ने हिन्दी में प्रचलित प्राचीन मात्रिक छन्दों का कम ही प्रयोग किया है। प्रसाद के पश्चात् प्राचीन मात्रिक छन्द का सर्वाधिक प्रयोग पन्त जी ने किया है। निराला में परम्परागत मात्रिक छन्दों की संख्या बहुत कम है—वीर, ताटक, तमाल, रोला आदि। परम्परागत मात्रिक छन्दों के टुकड़े उनके गीतों व मुक्तछन्दों के बीच-बीच में मिलते हैं। अपने मूल-परम्परागत रूप में प्रयुक्त मात्रिक छन्द महादेवी जी में बहुत कम है। उन्होंने चौपाई, रोला, हरिगीतिका, गीतिका, पीयूष वर्ष, एवम् लावनी इत्यादि परम्परागत मात्रिक छन्दों का प्रयोग किया है।

आधुनिक हिन्दी कविता के गीतों में लयात्मक वैविध्य अत्यधिक है। इन सब लयों को वर्गीकृत करना लगभग असम्भव है। कुछ गीतों की रचना भक्तिकालीन पदों जैसी है। कुछ गीतों के लयाधार का सर्वाधिक

1 ‘पल्लव’-पत, पृ 165

2 ‘इतिहास आर आलोचना’-नामवर सिंह, पृ 76

3 ‘आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द-योजना’-पुनू लाल शुक्ल, पृ 253-54

4 ‘छन्द प्रभाकर’-जगन्नाथ प्रसाद ‘भानु’ पृ 44-45

5 ऑसू’-प्रसाद, पृ 9

प्रभाव निराला में और उनके बाद महादेवी में देखा जा सकता है।¹

निराला की निगाह लोक पर रही है—तुलसी के समान। स्वाभाविक है कि उन पर लोकधुनों का प्रभाव हो। होली और कजली की लोकधुनों का उन पर विशेष प्रभाव है।

“नयनों के डोरे लाल-गुलाल-भरे, ढोली होली”²

यह गीत हिन्दी साहित्य का सर्वश्रेष्ठ होली गीत है। ‘गीतिका’ के पश्चात् निराला में लोकगीतों का रंग और भी गहरा हुआ।³ ‘बेला’ की ये पक्तियाँ कजली की धुन पर रचित हैं—

“काले-काले बादल छाये,

न आये वार जवाहर लाला”।

छायावाद की प्रमुख देन है—मुक्त छन्द। इस समय मुक्त छन्दों का प्रयोग न केवल प्रचलित हुआ बल्कि निराला ने उसे पूर्णता भी प्रदान की। ‘परिमल’ की भूमिका में महाप्राण निराला इस छन्द पर प्रकाश डालते हैं और इसके गुणों को अभिव्यक्त करते हुए इसके प्रयोग की वकालत करते हैं। और यह भी महत्वपूर्ण है कि हिन्दी में मुक्त छन्द के प्रवर्तन और प्रचार का श्रेय निराला को ही जाता है। अन्य छायावादी कवियों ने भी इसके विकास में अपना महत्वपूर्ण योगदान दिया है। मुक्त छन्द का कवि केवल छन्द के बाह्य विधान से मुक्त था, परन्तु आन्तरिक विधान के प्रति वह अत्यन्त सजग और बंधा हुआ था। चिरकाल से उपेक्षित आन्तरिक पक्ष को छायावादी कवियों ने विशेष रूप से अपनी अभिव्यक्ति का विषय बनाया।

रचना और आलोचना के क्षेत्र में प्रगतिवाद एक नवीन दृष्टिकोण लेकर आया। यह सामाजिक यथार्थ की अभिव्यक्ति को ही रचना का उद्देश्य मानता है।⁴ गरीब किसानों, मजदूरों व दुखी मानव की आह साहित्य में स्थान पाने लगती है। एक वाक्य में कहूँ तो कविता धरती से जुड़ गयी और सघर्षशील मनुष्य की वस्तु बन गई। मार्क्सवादी दृष्टिकोण के परिप्रेक्ष्य में कवियों ने विभिन्न समस्याओं के चित्र उभारे पर वे उन समस्याओं का समाधान देने में प्रायः असफल रहे। आज मार्क्सवाद की विश्व व्यापी असफलता का यह एक कारण नहीं है ? परन्तु इस सामाजिक यथार्थ की अभिव्यक्ति परम्परागत छन्दों में नहीं हो सकती थी अतः कवियों ने रचना-शिल्प में परिवर्तन किया आर स्पष्ट कहूँ तो उन्होंने मुक्त छन्द को अपनी अभिव्यक्ति का साधन बना लिया। छायावाद युगीन मुक्त छन्द की परम्परा प्रगतिवादी काव्य धारा में बहुत विकसित हुई। अनेक प्रगतिवादी कवियों ने परम्परागत छन्दों को त्याग कर मुक्त छन्दों में काव्य रचना की। भावाभिव्यजना के महत्व को समझने के कारण प्रगतिवादी कवियों ने अपनी भावाभिव्यजना को या तो परम्परागत या फिर नये छन्दों में व्यक्त किया। परन्तु जहाँ छन्द-रूढ़ि ने उनके भावों की अभिव्यक्ति में बाधा उपस्थित की वहाँ उन्होंने छन्द मुक्त रचनाये प्रस्तुत की। कवि रागेय राधव ने उक्त भावों को अपनी रचना ‘मूल्याकन’ में इस प्रकार अभिव्यक्त किया है—

“यदि छन्दों का आवरण रूप

1 ‘आधुनिक हिन्दी कविता का अभिव्यजना शिल्प’-कैलाश वाजपेयी, पृ 304

2 ‘गीतिका’-निराला पृ 47

3 ‘निराला की साहित्य साधना’ (2) राम विलास शर्मा, पृ 444

4 डॉ नगेन्द्र द्वारा संपादित ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’ पृ 631

भी भावों का बन्धन होगा,
तो युग-युग का लेकर सगीत
बदलेगे विनिमय का माध्यम।”¹

प्रगतिवादी साहित्यकार नवीन छन्दों के माध्यम से शोषकों की मरणोन्मुखी शक्ति, उससे उत्पन्न सामाजिक विकृतियों के अन्तराल में छिपी शोषित की नवीन शक्ति का द्वन्द्व—उसकी उभरती हुई आकांक्षा एवं अडिग जीवन-सघर्षों को लक्षित करता है। इन बुनियादी तत्वों की पहचान रखने वाला साहित्यकार ही अपने युग का सच्चा प्रतिनिधित्व करता है। प्रगतिवादी दृष्टि मानव-केन्द्रित है। धर्म-जाति-संप्रदाय सबको छोड़कर वह मनुष्य की समता और समृद्धि का कायल है। निर्मम शोषण से पिसते हुए मनुष्य के लिये उसके मन में विशेष सहानुभूति है, तथा शोषकों के प्रति आक्रोश व भर्त्सना। छन्द की नवीनता के साथ इस आशय की भावाभिव्यक्ति केदारनाथ अग्रवाल की कविताओं में देखी जा सकती है—

“मिलो के मालिकों को
अर्थ के पैशाचिकों को
भूमि के हड़पे हुए धरणीधरों को
मैं प्रलय के साम्यवादी आक्रमण से मारता हूँ
और उनके अपहरण को
दिग्विजयी सभ्यता को
सर्वहारा की नवोदित सभ्यता से जीतता हूँ।”

कवि केदार नाथ ने मुक्त छन्द में अनेक कविताएँ रची हैं—‘फूल नहीं रग बोलते हैं’ कविता में वे कहते हैं—

“फूल नहीं रग बोलते हैं
पखुड़ियों से
समुद्र के अन्तस्तल के
नील श्वेत और गुलाबी
शख बोलते हैं बल्लरियों से
फूल अखण्ड मौन है
अखण्ड मौन अमन्द नाद
एक ही वृत्त पर प्रतिष्ठित
धैर्य और उन्माद है।”

यदि मुक्त छन्द के प्रणेता निराला हैं तो उनके मित्र और जीवनीकार डॉ राम विलास शर्मा अपने मुक्तछन्द-लेखन में प्रगतिवादियों में अग्रगण्य हैं।- मुक्त छन्द में रचित कविता 'हड्डियों का ताप' में वे पूँजीवादियों द्वारा शोषित युवक का चित्र खींचते हैं-

“ककाल

हड्डियों के रक्तहीन, मानसहीन ककाल

मासल बलिष्ठ नहीं भुजाये, रक्ताभा नहीं है कपोलो पर परतन्त्र देश के युवक

कहाँ है जीवन ? कहाँ है चिरन्तन आत्मा ?

हड्डियों का सघर्षरत जीवन है

हड्डियों में बसा हुआ ताप ही आत्मा है।”

वस्तुतः चाहे केदारनाथ अग्रवाल हो या रामविलास शर्मा या नागार्जुन या रागेयराघव या त्रिलोचन या शिव मंगल सिंह सुमन सभी प्रगतिवादी कवियों ने आधुनिक युग में प्रचलित सभी छन्दों में रचना की है-हाँ यह अवश्य है कि उनका रूढ़ान-उनकी ललक मुक्त छन्द की ओर ही रही है।

प्रयोगवाद—समय के साथ विचार भी बदलते हैं। प्रगतिवादियों को ही प्रतीत होने लगा था कि मार्क्सवाद के प्रभाव में वे अपनी जमीन से कटते जा रहे हैं- लाल सेना के गुण तो गा रहे हैं पर हिन्द सेना के शौर्य की उन्हें याद नहीं आ रही। सामाजिक-यथार्थ के नाम पर प्रकट की जा रही अमानवीयता उन्हें कचोटने लगी और उन्हें लगने लगा कि वह अपने स्वत्व से कटते जा रहे हैं। अब साहित्यकार साहित्य को मानव-केन्द्रित बनाने के प्रयास में तल्लीन हो गया और इस प्रयास की घोषणा की अज्ञेय ने। प्रयोगवादी कवियों में जो यह प्रगतिवादी परम्परा की रूढ़िवादिता, व्यक्तित्वहीनता, अपनी धरती से कटाव की पीड़ा थी-उसे उन्होंने आक्रोश भरे स्वरो में व्यक्त किया। और शायद यही कारण रहा है कि अनेक प्रगतिवादी कवि आगे चलकर प्रयोगवादी हो जाते हैं। उनके काव्य में भावुकता की कमी और वैचारिकता की सघनता पाई जाती है। यद्यपि अज्ञेय ने कहा कि प्रयोगवाद कोई वाद नहीं है-प्रयोग तो हर युग में होते रहे हैं परन्तु उनकी इस घोषणा-भरी कथनी के बाद यह सत्य है कि प्रयोगवाद एक वाद के रूप में प्रचलित हो गया। प्रयोगवादियों की स्वानुभूत सत्यता को पारंपरिक प्रगतिवादी छन्द पद्धति व्यक्त करने में असमर्थ सिद्ध हुई- कुवर नारायण के शब्दों में प्रयोगवादियों को पुराने परम्परागत छन्द रेडीमेट कपड़े जैसे लगने लगे। उन्हें युगीन नव्य बोध समन्वित अह ने नवीन क्षेत्र की तलाश के लिये व्यग्र किया। इसके परिणामस्वरूप कवि अधिक मुक्त होकर नवीन होने की घोषणा करने लगा—

“मैं खड़ा खोले सभी कटिबन्ध पिगल के,

मुक्त मेरे छन्द भाषा मुक्ततर है, मुक्त तम मम भाव पागल के।”

स्मरणीय है कि आधुनिकता का रूप भारतेन्दु-कलीन साहित्य में ही स्पष्ट हो जाता है, परन्तु काव्य रचना विधान के क्षेत्र में द्विवेदी युग से आधुनिकता का चित्र साफ होता है। काव्य की भाषा खड़ी बोली हो जाने के बाद इसी युग से इसके परिमार्जन का कार्य भी आरम्भ हो जाता है। यह कार्य क्रमशः विभिन्न कालों में

हुआ। अतुकान्त छन्द के प्रयोग ने छन्द विकास की प्रक्रिया को तीव्र बना दिया। छायावादी कवियों ने लयेतर छन्दीय तत्वों को करारे प्रहार से परिवर्तित किया। मुक्त छन्द इसी का परिणाम है। प्रयोगवादी कवियों को नवीनता के लिये छन्द के क्षेत्र में कोई लयेतर तत्व बचा हुआ नहीं मिला, इसलिए उन्होंने लय पर प्रहार किया। कुछ प्रयोगवादी कवियों ने मिश्रित लय खण्डों के योग से चरणों का निर्माण करना प्रारम्भ कर दिया। निस्संदेह यह एक नवीन एवं साहसिक कदम था। इसके पूर्व तक लय-प्रवाह की समता मुक्त छन्दों में मिलती थी, केवल चरण का प्रस्तार ही छोटा-बड़ा होता था। कविता ग्रीष्मकालीन नदी की भाँति थी जिसमें कहीं पाट कम और कहीं अधिक था, परन्तु धारा प्रवाह अविरल था।¹ यहाँ यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि मिश्रित लय-खण्डों के योग की प्रकृति को सभी प्रयोगवादी एवं नये कवियों ने नहीं स्वीकार किया। इस संदर्भ में तीसरे सप्तक के कवि प्रयाग नारायण त्रिपाठी का वक्तव्य द्रष्टव्य है- “कविता में चाहे वह आज की हो या आगामी काल की-यदि लय नहीं है, यदि तन्त्र कौशल नहीं है, यदि वह कथन मात्र है न कि रचना तो उसे मैं कवित नहीं कहूँगा।”² इसमें उन्होंने स्वीकार किया है कि लय कविता का अनिवार्य तत्व है। इनकी ‘लय’ का अभिप्राय ‘मिश्रित लय खण्डों का योग’ नहीं है।

प्रयोगवादी कवियों में मुख्य भूमिका तार सप्तक के कवियों की है। छन्द-प्रयोग के मामले में इन कवियों के काव्य में दो प्रकार की प्रवृत्ति स्पष्ट दृष्टिगोचर होती है- एक मिश्रित लय-खण्डों का प्रयोग और दूसरी लयाधृत मुक्त छन्द का प्रयोग। मिश्रित लय-खण्डों के योग से निर्मित मुक्त छन्द में बौद्धिकता का भार अधिक होता है जिससे कविता गद्यवत् होने लगती है। एक निश्चित लयाधृत मुक्त कविता में लय का स्वाभाविक प्रवाह रहता है। इसमें कवि अपने विचारों के साथ-साथ अपनी भावनाओं को सरस प्रवाहशील एवं आकर्षक शैली में अभिव्यक्त करता है। गिरिजा कुमार माथुर के एक मुक्त छन्द के लय-प्रवाह का उदाहरण प्रस्तुत है-

“राजमार्ग पर। एक सीध में। सारी बत्ती। = 8+8+8 मात्राये

लम्बी श्वेतत्व। कीर बनाती। = 8+8 मा

जिसके नीचे। दिखते = 8+4 (पर्वश) मा

गोरे-गोरे। दम्पति = „ „

सुन्दरता का। स्वर्ग...किन्तु = 8+6 मा (पदान्तर प्रवाही)

ओं। खो के नीचे। पर श्यामलता। = 2+8+8 मा

डेसिग-टेबिल। मे देखी थी = 8+8 मा

मेरी है पै। से की कीमत = „ „ „³

प्रस्तुत मुक्त छन्द की मूलाधार लय समाष्टक पर्व है, जिसका प्रयोग पूरे छन्द में है। तीसरे एवं चौथे चरणों में पर्वशों का भी प्रयोग हुआ है।

दूसरे सप्तक के कवि भवानी प्रसाद मिश्र के काव्य में लय का अविरल एवं मनोहारी प्रयोग प्राप्त होता

1 ‘पतञ्जी की छन्दयोजना का शास्त्रीय अध्ययन’-डॉ श्यामगुप्त, पृ 29

2 प्रयाग नारायण त्रिपाठी तीसरा सप्तक, नई कविता के सात अध्याय- डॉ देवेश ठाकुर, पृ 16 से उद्धृत

3 ‘नाश और निर्माण’ पृ 27

है ।

उदाहरणार्थ-

“झाड ऊचे । और नीचे ।
 चुप खड़े है । आँख नीचे ।
 घास चुप है । काँस चुप है ।
 मूक शाल प । लाश चुप है ।
 बन सके तो । धँसो इनमे ।
 धँस न पाती । हवा जिनमे ।
 सतपुड़ा के । घने जगल ।
 ऊघते अन । मने जगल ।¹

उपरोक्त कविता मे आद्योपान्त सप्तक लय का निरपवाद प्रयोग हुआ है । इसी प्रकार दूसरा सप्तक मे संग्रहीत उनकी सभी कविताओ मे मूलधार लय है । दूसरा सप्तक की कवयित्री शकुन्तला माथुर की कविताओ मे भी लय खण्डो का सम्यक् प्रवाह होता है । उदाहरण-²

ये हरे वृक्ष = 8 मा
 यह नयी लता = 8 मा
 खुलती कोपल = 8मा
 यह बन्द फलो । की कलियाँ सब = 8+8 मा
 खुलने को, खिल । ने को झुकने । को होती = 8+8+6 (पर्वाश)
 स्वय धरा पर । = 8 मा
 धूल उड़ रही । = 8 मा
 धूल बढ़ रही, । = 8 मा
 जबरन रोके । गी यह राह= 8+7 मा
 अपनी धाक ज । मा कर = 8+4 मा
 जो र ज । मा कर आँधी = 4+8 मा
 तोड़ रही कुछ । हरे वृक्ष = 8+6मा
 सब नयी लता । =8 मा

1 दूसरा सप्तक- 'सतपुड़ा के जगल' पृ 10

2 शकुन्तला माथुर, दूसरा सप्तक, ये हरे वृक्ष' पृ 39

ये परवश है । = 8मा

इस धरती की । चाह रही यह = 8+8 मा

कही उगादे = 8 मा

ऊचे पर नी । चे पर पत्थर । पर = 8+8 (2) पर प्रवाही

पानी मे । = (+6) = 8

प्रस्तुत कविता की मूलाधार लय अष्टक (विषम) है और कुछ चरणो मे पर्वाशो का भी प्रयोग किया गया है । इसके कुछ चरणो मे पदान्तर प्रवाही अष्टक लय है ।

यद्यपि प्रयोगवादी काल मे मिश्रित लय खण्डो के प्रयोग का प्रचलन प्रारम्भ अवश्य हो गया परन्तु एक लयात्मक कविता की भी रचना होती रही । प्रभाकर माचवे की कविता तो गद्यवत् दिखाई देती है क्योंकि इसमे मिश्रित लय खण्डो के प्रयोग का प्राचुर्य है । परन्तु कविता गद्य नहीं हो सकती । पद्य मे पद (चरण) अर्थात् व्यवस्थित एवम् लयात्मक पक्ति का होना अनिवार्य है । यही लय-तत्त्व ही गद्य और पद्य मे विभेद करता है प्रयोगवाद का कवि अन्वेषी है और इसीलिये उसने छन्द के आतरिक एव बाह्य दोनो पक्षो से सबधित प्रयोग किये है । आतरिक पक्ष (लय) से सबधित मिश्रित लय खण्डो का यौगिक प्रयोग विशेष रूप से उद्धरणीय है । छन्द के बाह्य (आकृति) पक्ष से सबधित नये प्रयोग भी इस काल मे किये गये । प्रयोग वाद के पूर्व तक केवल चरण ही छोटे-बड़े होते थे ।, परन्तु इस काल मे छन्द चरण की विभिन्न आकृतियो जैसे धन (+), चतुर्भुज त्रिभुज आदि के रूप मे लिखने की परम्परा भी आयी । उसमे पक्ति विन्यास किसी गणितीय आकृति या चिह्न के रूप का होता था । परन्तु लय-प्रवाह अखण्ड रूप मे विद्यमान था । इस पद्धति ने छायावादी कवियो को भी प्रभावित किया । उदाहरण द्रष्टव्य है-

घुग्घू घबड़ा । ते प्रकाश से

गेदुर उलटे । लटके रहते

दिन भर

मुख पर

दे

धूँ

घट

पट ।^१

प्रस्तुत छन्द मे समाष्टक लय-प्रवाह विद्यमान है जिसको तिर्यक रेखाकित कर दिया गया है । इसी प्रकार त्रिभुज आकृति मे लिखा गया पत जी के एक मुक्त छन्द का उदाहरण प्रस्तुत है-

“निश्चय हास निशा से अवगत पद पद पर नत ।”

.....भारत ।¹

ऐसा लगता है कि प्रयोगवादी कवियों के पास कहने के लिए बहुत है और परम्परागत छन्द उसे अभिव्यक्त करने में अक्षम है इसलिये वे छन्द को अभिनव अभिव्यजनात्मक आकृति प्रदान करना चाहते हैं। कभी-कभी चिह्नो (प्रश्नवाचनक चिह्न पूरक चिह्न आदि) का प्रयोग कर बिना लिखे ही वे भावों को अभिव्यक्त करते हुये दिखायी पड़ते हैं। कुल मिलाकर प्रयोगवादी कवियों या नये कवियों में नये भाव एवं विचार को नये रूप में अभिव्यक्त करने की व्यग्रता दिखायी पड़ती है। वे अपने बहुत सारे कथ्य को अल्प शब्दों में अभिव्यक्त करना चाहते हैं। इसी भाव को अभिव्यक्त करते हुये पतंजी ने लिख है—

“शब्दों के कन्धों पर

छन्दों के बन्धों पर

नहीं आना चाहता

वे बहुत बोलते हैं।”²

प्रयोगवादी छन्देतर रचना-विधान में उल्लेखनीय विकास हुआ है। जिस प्रकार अधिक प्रयोग होने पर बर्तन घिस जाता है और उसकी चमक गायब हो जाती है तथा उसमें आकर्षित करने का गुण समाप्त होने लगता है, उसी प्रकार काव्य में भाषा के शब्दों के अत्यधिक प्रचलित होने पर शब्द का आकर्षण तत्त्व समाप्त होता जाता है।³ चूँकि कवि अपने काव्य में भाषा-प्रयोग के माध्यम से आकर्षण उत्पन्न करना चाहता है इसलिए उसे आकर्षक भाषा की सदैव तलाश रहती है प्रयोगवादियों ने भी भाषा के क्षेत्र में नवीन प्रयोग किये। भाषा में नवीनता का आगमन दो प्रकार से होता है नये उपयुक्त शब्दों के गढ़ने से, और अप्रचलित शब्दों के प्रयोग से। प्रयोगवाद में भाषा का विकास इन दोनों प्रकारों से किया गया। कवियों को प्राचीन उपमान बासी लगने लगे और नये नये आकर्षक उपमान जुटाये जाने लगे। इस प्रकार प्रयोगवाद काल सक्रियता एवम् जागरूकता का काल था।

प्रयोगवादी कवियों की अभिव्यक्ति शैली अनूठी थी वे नवीन कव्य को छन्द के माध्यम से बिल्कुल नये शिल्प से समन्वित कर प्रस्तुत करते थे। उक्ति की नवीनता के साथ-साथ। उनकी अभिव्यक्ति भी नये दृष्टिकोण की परिचायक होती थी जिसमें उनकी मौलिक अभिव्यक्ति बिबित होती थी। उनकी काव्य भाषा बिब सामर्थ्य सम्पन्न थी। प्रयोगवादी कवि अपने कथ्य के प्रति बड़े ईमानदार थे। उन्होंने अपने भोगे हुए यथार्थ को मुक्त छन्द के माध्यम से सशक्त रूप में प्रस्तुत किया।

नयी कविता काल

प्रयोगवाद और नयी कविता दो भिन्न-भिन्न धाराएँ नहीं हैं। प्रयोगवाद नयी कविता का आरम्भिक रूप है और नयी कविता प्रयोगवाद का विकसित रूप। वस्तुतः वे दोनों नाम एक काव्य-धारा के पूर्वापर रूप

1 ‘वाणी’- ‘बुद्ध के प्रति’-पत, पृ 92.

2 ‘कला और बूढ़ा चाँद’ ‘करूणा’-पत, पृ 152

3 ‘दूसरा सप्तक’ भूमिका अज्ञेय, पृ 11

का बोध कराते है। प्रगतिवाद से असतुष्ट कवियों को नये पथ की खोज थी जिसकी प्राप्ति के लिए उन्होने नये-नये प्रयोग किये। प्रयोग इनका साध्य नहीं, अपितु साधन था। सन् 1943 से लेकर 1953 तक कवियों ने विभिन्न प्रयोग करने के बाद अपनी एक नयी शैली विकसित कर ली और इसी शैली में काव्यरचना करने लगे। प्रयोगवाद काल में (1943-53) नये कवियों की स्थिति अभ्यास कर्ता की सी थी बाद में प्रयोग करते-करते वे मँज से गये और सभी कवियों ने परीक्षण एवं निरीक्षण कर अपने लिये एक उपयुक्त पद्धति बनाली। चूँकि प्रयोगवाद की विकसित अवस्था नयी कविता है इसलिए नयी कविता में प्रयोगवाद के रचना विधान का विकसित रूप दिखायी पड़ता है।

नयी कविता काल में दो प्रकार के कवि हुए एक तो प्रयोगवादी और दूसरे प्रयोगवाद से प्रभावित। नयी कविता के सभी कवियों पर प्रयोगवाद का प्रभाव है। प्रयोगवादी काल में मुख्यतः दो प्रकार की छन्द प्रयोग-प्रवृत्ति विद्यमान थी। एक में निश्चित लय खण्ड का उसके पूर्वोक्तों के साथ प्रयोग होता था और दूसरे में मिश्रित लय खण्डों का प्रयोग होता था। प्रथम कोटि की कविता को लयात्मक कविता और दूसरी कोटि की कविता को नयी कविता कहना उपयुक्त है लयात्मक कविता में एक लय अव्यक्त रूप में मुक्त कविता के प्रत्येक चरण में विद्यमान रहती है।

नयी कविता के प्रयोक्ताओं ने छोटी कविताये भी लिखी और बड़ी कविताये भी। गीत-नाट्य रचा और प्रगीत नाट्य भी। अभी तक नाटक जो कि एक अलग विधा के रूप में मान्य था अब काव्य-नाटक के रूप में मान्य हो गया। 'अधायुग', 'सशय की एक रात', 'आत्मजयी' आदि पद्यनाट्यों की रचना नयी कविता के कृतिकार ने की। वस्तुतः पद्य नाट्य कविता की स्थायी संपत्ति बन गये। इतना ही नहीं अपितु उर्दू की गजले, शेर, रुबाई, नज्म, अग्रेजी के सानेट, बैलेड, जापानी हाइकू, चीनी टका, जाति की भी काव्य रचनाये प्रस्तुत की गई। लोक भाषा के प्रचार-प्रसार के कारण लोक गीत ग्रामगीत के धुनों के आधार पर युगीन बोध को प्रकट करने वाली रचनाये भी प्रकाश में आयी। कुछ शास्त्रीय छन्दों कवित सवैया, दोहा रोला आदि को तोड़कर उनमें पक्तियों की लेखन शैली की नवीनता दिखायी पड़ने लगी। इन सबका प्रभाव यह हुआ कि कविता छन्द की दृष्टि से शास्त्रीयता की परख की कसौटी में चढ़ायी ही न जा सकी और उसमें उसकी अपनी कोई शास्त्रीय ही न रह गयी।¹

आखिर क्यों कोरा गद्य, पुराने छन्द तथा निश्चित शब्द एक पक्ति में रखे गये ? इसका कोई शास्त्रीय उत्तर नहीं है और न कोई निश्चित नियम है। यह बात हम अज्ञेय की एक कविता 'प्यार' के विश्लेषण के आधार पर स्पष्ट करेंगे—

“प्यार

एक यज्ञ का चरण

जिसमें मैं अर्ध्य हूँ

प्यार

एक अचूक वरण

कि जिसके द्वारा

मैं मर्म में वेध्य हूँ।”¹

अज्ञेय की प्रस्तुत कविता का शीर्षक है ‘प्यार’ सात पक्तियों में लिखी कविता का एक छन्द विधान कवि का मानसिक सस्कार है। वह प्रथम पक्ति में केवल ‘प्यार’ लिखकर उसकी महत्ता को प्रतिपादित करना चाहता है उसे ‘एक यज्ञ का चरण’ कहकर अपने को अर्ध्य मानता है और साथ ही अचूक वरण द्वारा प्यार की महत्ता प्रतिपादित करता है। शब्द वरण और चरण में एक छन्द की स्थिति स्पष्ट होती है। प्यार के अचूक वरण जिसके मर्म में मैं एक वेध्य हूँ लिखकर बढ़ा देने से एक पक्ति बढ़ गई है इस प्रकार इस कविता के छन्द विधान के लिये कवि का अपना मानसिक सस्कार है।

नयी कविता छन्द की सम्पूर्णता को त्याग कर शब्द पर आकर रुक जाती है। छन्द के बन्धन की अमान्यता के स्थान पर शब्द प्रयोग की विधा को सम्प्रेषण और युग-संप्रक्ति में ले जाने का आग्रह प्रबल हो जाता है छन्द की गीतात्मकता, लयात्मकता, ध्वन्यात्मकता, नादात्मकता आनुप्रासिकता के स्थान पर शब्द की अन्विति और उसके प्रयोग की मजूषा पर कवि कर्म आकर टिक गया।² नयी कविता का मुख्याधार भी लय और शब्द की ध्वन्यात्मकता है। यदि मूल रूप में देखा जाये तो न तो वह किसी दर्शन का काव्यानुवाद है, न उसका कोई आराध्य पुरुष या देवता है, न वह दरबारी ढंग की कोई मुक्त वस्तु है, न उसमें किसी आश्रय दाता का रसराग है, और न ही वह मचीय गले बाजों की स्वरसाधना है। वह तो कवि के सम्मुख सत्य को व्यापक सत्य बनाने की लालसा में है वह तो वस्तुतः आज के वैज्ञानिक युग के जटिल मानव की उसकी जटिल सम्वेदनाओं की अभिव्यक्ति है। उसके रूप आकार की स्थिति को देखकर उसका नाम निर्धारण मुक्त छन्द, गद्य छन्द, स्वच्छन्द छन्द, वैज्ञानिक छन्द की कोठि का हो सकता है। डा. ओम प्रकाश अवस्थी ने अपनी पुस्तक ‘नयी कविता रचना प्रक्रिया’ में नयी कविता में छन्दों की स्थिति को अधोलिखित रूप में दर्शाया है

- 1 सस्कृत छन्दों का प्रयोग
- 2 बंगला छन्दों का प्रयोग
- 3 अंग्रेजी के प्रयोग
- 4 उर्दू के प्रयोग
- 5 चीनी जापानी छन्दों के प्रयोग
- 6 लोक गीतों के प्रयोग
- 7 अन्य भारतीय भाषाओं के प्रयोग
- 8 पुराने छन्दों को तोड़कर किये गये छन्द प्रयोग
- 9 नाट्य प्रयोग
- 10 चिह्नों लिपियों के द्वारा किये गये प्रयोग-नयी अभिव्यक्तियों के छन्द प्रयोग
- 11 गद्य प्रयोग।

1 क्योंकि मैं उसे मानता हूँ अज्ञेय पृ 71

2 ‘नयी कविता रचना प्रक्रिया’ डॉ. ओम प्रकाश अवस्थी, पृ 230

संस्कृत के विषम और मुक्त छन्दों का प्रयोग नयी कविता में हुआ है। विषम छन्द वह छन्द है जिसके सभी सम और अर्धसम चरणों में असमानता होती है। सम सर्वाक्ष यवत्वात् समट यस्य चत्वार पादा एक लक्षणा युक्तास्तत समवृत् समार्धे सम यस्य तत अर्ध समय सर्वाक्ष वेम्य अर्धाश्याम च विगत सम यस्य तद् विषमय¹ सम्पूर्ण नयी कविता विषम चरण की अनुवर्तिनी नहीं है।²

बगला छन्दों की ओर भवानी प्रसाद मिश्र, नरेश मेहता, आदि का झुकाव अधिक रहा है। 'दूसरा सप्तक' की 'असमजस' में रवीन्द्र नाथ का स्पष्ट प्रभाव देखा जा सकता है। यही नहीं नयी कविता ने बगला के अनुरूप ही शब्दों को ढाल लिया है और उसमें उसी प्रकार की शाब्दिक कोमलता भी है—

‘इन्द्र तुल्य शोभने तुषार शीतले’³

यदि इसे 'इन्द्र तुल्य शोभित शीतल तुषार के रूप में रखते तो खड़ी बोली का रूप तो आ जाता पर जो इन्द्र तुल्य शोभा और तुषार की शीतलता के दो प्राकृतिक दृश्य हैं। वे खड़ी बोली में मात्र तुषार का उपमान बनकर रह जाते। और इसीलिये यहाँ बागला शब्द योजना का प्रयोग अच्छा बन पड़ा है।

मुक्त छन्द के अतिरिक्त सानेट, वैलेड, एकालाप, अतुकान्त और मुक्त छन्दों के अंग्रेजी धर्मा प्रयोग नयी कविता में किये गये हैं। 'तारसप्तक' में सकलित नेमिचन्द्र जैन की कविता 'आगे गहन अधेरा है।' प्रभाकर माचवे की 'सानेट' शीर्षक कविता इस दृष्टि से प्रमुख है। वैलेट प्राचीन जन गीत है जिसमें प्रेम-गीत वीर छन्द में रचे जाते हैं। यह डिगल भाषा के रूप साम्य का छन्द है। मुक्त को का प्रयोग भी नयी कविता में किया गया है। भारत भूषण-अग्रवाल, हरिनारायण व्यास, और धर्मवीर भारती का इस दिशा में योगदान महत्वपूर्ण है। यद्यपि नयी कविता में तुकान्त अतुकान्त के प्रयोग तो हुए परन्तु हिन्दी लिपि में लिखे होने के कारण वे अंग्रेजी में मालूम नहीं पड़ते। छन्द की कारीगरी में क्यूनिग्स ने व्याकरण की जटिल मान्यताओं को तोड़ा था। गॉड की जी छोटे अक्षर में लिख देना, एक ही शब्द के अक्षरों में किसी अक्षर को बड़े में लिख देना इस प्रकार की अनेक नियमावलियों को क्यूनिग्स ने खोजा था। परन्तु हिन्दीकवि ऐसा नहीं कर सके क्योंकि बड़े-छोटे अक्षरों की व्यवस्था हिन्दी में नहीं है, हाँ कवियों ने इस तरह की व्याकरण अनुशासन विहीनता की ओर जाने का मन ही नहीं बनाया। मुक्तक का एक उदाहरण दृष्टव्य है।

“यह रक्त चूसती धरा, राशि पर लदा व्योम

तू क्यो जीवन के व्यर्थ समझकर रोता है

हर नई पीर, हर नई टीस, हर नई कसक

हर नई चीज का भी कुछ मतलब होता है।”⁴

हिन्दी की नयी पीढ़ी ने उर्दू के छन्दों को भी अपनाया। रुबाई, शेर, गज़ल आदि उर्दू के प्रचलित छन्दों का प्रयोग नयी कविता में किया गया है। इस विधा में शमशेर बहादुर सिंह हिन्दी में निराला की परम्परा को लेकर बढ़े हैं। चार चरणों वाले रुबाई छन्द का उदाहरण द्रष्टव्य है—

1 पिगल छन्द सूत्रम् अध्याय 5 सूत्र 2 हलायुध भट्ट

2 वही पृष्ठ 237

3 'चिन्ता' अज्ञेय, पृ 59

4 'नयी कविता' अंक 1 जगदीश गुप्त, पृ 57

“हम अपने खयाल को सनम समझे थे
अपने को खयाल से भी कम समझे थे
होना या समझना न था कुछ भी ‘शम सेर’
होना भी कहा था वह जो हम समझे थे।”¹

हिन्दी साहित्य की नयी कविता परम्परा में शेर का उदाहरण द्रष्टव्य है—

“खामोशिए हुआ हूँ मुझे कुछ खबर नहीं
जाती है क्या दुआये तेरी आत्मा के पार।”²

नये कवियों ने अन्य भारतीय भाषाओं के छन्दों के रूप का भी प्रयोग किया है। प्रभाकर माचवे ने छन्दों को मराठी के रूप में तोड़ा है जिससे भाषा का स्वर कुछ मराठी भाषा का सा हो गया है—

“आशा ही आशा है
वासन्ती की दिगन्त रिन शिजिनिया
पडती जो भनक कान, परवर्तित लक्ष लक्ष श्रुतियों में रोम-रोम
पखिल है पच प्राण
गारेगा हरवाहे छेड़ चाहे राग
खेतों में मचा फाग।”³

चीनी और जापानी ढंग की कविताएँ भी हिन्दी में लिखी गयीं। उनके साथ-साथ कहीं-कहीं चीनी चित्र भी बना दिये। चीन की टका कविता व्यंग्य उत्सवों में मेट, त्योहार, स्वस्तिवाचन उपहार, तथा मनोरंजन के लिये प्रयुक्त की जाती है लेकिन हिन्दी में उसका अधिकांश प्रयोग छोटी कविता बनाने में ही किया गया। चीनी टका और जापानी हाइकू कविता क्रमशः तीन और चार पक्तियों की होती हैं। नयी कविता में पक्तियों का घटाना बढ़ाना तो अपना हस्त कौशल है कोई व्याकरणिक जटिलता नहीं —

चीनी टका रूपी नयी कविता का उदाहरण द्रष्टव्य है.

“हमारा अंतर
एक बहुत बड़ी विजय का
आलोक -चिन्ह
हो।”⁴

1 ‘दूसरा सप्तक’ स अज्ञेय, पृ 100

2 ‘इसरा सप्तक’ स अज्ञेय, पृ 101

3 ‘तारसप्तक’ स अज्ञेय पृ 189

4. ‘कुछ कविताएँ’ शमशेर बहादुर सिंह पृ 63

इस कविता को एक से लेकर दस पंक्ति तक लिखा जा सकता है। परन्तु चीनी टका होने के कारण उसे तीन पंक्तियों से अधिक नहीं होना चाहिये। अतः यहाँ 'हो' भी एक पंक्ति का द्योतक बन गया। चीनी टका की भाँति जापानी हाइकू रूपी नयी कविता का उदाहरण दृष्टव्य है—

“चौद चितेरा है
आक रहा है शारद नभ मे
एक चीड का रवाका।”
“घास को एक पत्ती के सम्मुख
मैं झुक गया।
और मैंने पाया कि
मैं आकाश छू रहा हूँ।”¹

लोक धुन पर आधारित कविताये भी नयी कविता की संपत्ति बन गयी। इन कविताओं में तर्ज, टेक, अदाकारी उन्ही लोक गीतों, ग्राम गीतों की सी रखी गयी लेकिन या तो वे श्रृंगारिक युक्तियों से पूर्ण थी या प्रकृति चित्रण से। ग्राम गीतों की तर्ज पर कुछ कविताये आधुनिक परिवेश को चित्रित करने के लिये लिखी गयी। इसमें आचलिक तत्वों का भी संयोग रहा है। इस परिप्रेक्ष्य में तीसरा सप्तक² में अज्ञेय द्वारा संकलित केदारनाथ सिंह की 'रात' कविता द्रष्टव्य है—

‘रात पिया पिछवारे पहरू ठनका किया
कप-कप कर जला दिया
बुझ बुझ कर यह जिया
मेरा अग अग जैसे
पछुए ने छू दिया
बड़ी रात गये कहीं पड़क पिह का किया।

गीति-नाट्य प्रतीक-नाट्य रेडियो रूपक और मोनोलाग भी हिन्दी कविता के अंग बन गये। इनका स्वरूप नाटक और कविता के बीच का था। संवाद अभिनय स्टेज, रंग दर्शन के कारण ये दृश्य काव्य थे लेकिन कविता तथा उसकी लयात्मकता के कारण पाठ्य काव्य भी थे। 'अधायुग' (भारती), 'आत्मजयी' (कुंवर नारायण), 'एक कठ विषपायी' (दुष्यन्त कुमार) 'संशय की एक रात' (नरेश मेहता) तथा 'चिन्ता' (अज्ञेय) ऐसी उल्लेखनीय गीत नाट्य कृतियाँ हैं। प्रतीक नाटको के रूप में गिरिजा कुमार माथुर का प्रतीक काव्य उल्लेखनीय है इन नाट्य प्रयोगों की सबसे सशक्त विधा है पौराणिक और ऐतिहासिक चरित्रों के माध्यम से नये परिवेश का उद्घाटन। ये सभी रचनाये कविता की सीमा रेखा में परिगणित हुई हैं। इनके माध्यम से छन्द के क्षेत्र में नवोन्मेष आया तथा किसी बड़े कथन के द्वन्द्व को इनके माध्यम से चित्रित किया गया।

1 'अरी ओ करूणा प्रभामय' अज्ञेय, पृ 120

2 'एक सूनी नाव' सर्वेश्वर दयाल सक्सेना पृ 13

नयी कविता में कवित्व सवैया को तोड़कर नये छन्द बनाये गये और इसके उदीयमान हस्ताक्षर हुए गिरिजा कुमार माथुर और राम विलास शर्मा। शर्मा जी के ही शब्दों में “ऐतिहासिक विषयों में मुझे कविता लिखना अच्छा लगता है।” उनकी अधोलिखित कविता में छन्द रुवाई है और पक्ति का निर्माण धनाक्षरी की पक्ति को बीच में तोड़कर वार्षिक मुक्तक छन्द में किया गया है—

“दिल्ली से उमड़ आया क्षुब्ध जन पारावार
राहु-ग्रस्त चन्द्र को भी देखकर उठा ज्वार
दीन मदहीन एक हाथी पर राज्यहीन
शहशाह भारत का दाराशिकोह था सवार।”^१

गिरिजा कुमार को यदि छन्द शिल्पी कहा जाए तो अतिशयोक्ति नहीं होगी। उन्होंने सवैया छन्द को तोड़कर इस प्रकार नया छन्द निर्मित किया है—

“आज है केसर रग रगे वन
रजित शाम भी फागुन की खिली पीली कली सी
केसर के वसनो में छिपातन
सोने की छाह सा
बोलती आँखों में
पहले वसत के फूल का रग है।”^२

वस्तुतः नये कवियों ने छन्द के रूप को बिगाड़ कर जो छल छन्द बनाया है, उसमें शास्त्रीयता अनायास ही आ गयी है।^३ दोहे का स्वर किस प्रकार तोड़ गया है यह अधोलिखित उदाहरण में द्रष्टव्य है—

“जाड़े आ गये
गुलाब लिये साथ
पर इस वर्ष शिशिर के
खाली लगते हाथ।”^४

इस कविता में पहली पक्ति में दोहा नहीं बन सका पर अंतिम तीसरी और चौथी पक्ति में उसका रूप सुरक्षित है और मात्राये भी ठीक है।

इस दिशा में सभी मुक्त छन्दों में लयाधार ही है। उर्दू के प्रयोग निराला के बाद बिल्कुल कम हो गये—हाँ यह अवश्य है कि शमसेर और भारती ने कुछ रचनाये की हैं। अज्ञेय के मुक्त छन्द पर अंग्रेजी के आधुनिक

1 ‘तारसप्तक’ से अज्ञेय, पृ 243

2 ‘तारसप्तक’ से अज्ञेय, पृ 126

3 नयी कविता रचना प्रक्रिया’ डॉ ओम प्रकाश अवस्थी, पृ 237

4 ‘विकल्प’ विनोद चन्द्र पाण्डेय, पृ 73

छन्द प्रयोग विशेषत इलियट की प्रलम्बित पुनरावृत्ति वाली टेकनीक का तथा लारेस की भाव-वेशमय गद्यात्मक ध्वनि चित्रण पद्धति का बहुत सूक्ष्म पर गहरा प्रभाव है। परन्तु अज्ञेय के मुक्त छन्द में सरसता न आ पाने के कारण, उसमें नाद माधुर्य की जो मूलभूत अन्तर्धारा चाहिये उसका अभाव है।¹ लेकिन यह आरोप सत्य नहीं जान पड़ता। वस्तुतः हिन्दी नयी कविता की छन्द परम्परा प्रारम्भ से लय पर आधारित है और सर्वथा मौलिक है।

यह कहना अधिक उचित जान पड़ता है कि “स्वच्छन्दता और परम्परा-शून्यता के कारण इस युग की रचनाओं में अनेक विकृतियाँ आ गई हैं। छन्द की बात तो दूर रही मुक्त छन्दों में लय तक का निर्वाह ये कवि नहीं कर सके। क्रिया पदों और विशेषणों के मनमाने प्रयोग, पद विशृङ्खलता गद्यात्मक वाक्य विन्यास, हासोन्मुख कल्पना चित्रण, अश्लीलता सुरुचिहीनता, और अस्वरूप विचारधारा आदि अनेकानेक दोषों के कारण प्रयोगवाद की उपलब्धियाँ उभर कर ऊपर न जा सकी।”²

नयी कविता के कुछ कवि लय-प्रयोग की ओर कुछ उदासीन दिखाई देते हैं जिससे उनकी कविता गद्यवत् हो गयी है। दूसरे शब्दों में कह सकते हैं कि नयी कविता में एक प्रकार से छन्द प्रयोग की प्रवृत्ति गद्य गीतों की है, जिसमें किसी लय का आद्योपात प्रयोग नहीं होता है और नही कविता में सर्वत्र लय विद्यमान रहती है अपितु यत्र-तत्र लय प्रवाह दिखायी पड़ता है, विशेषतः कुछ चरणों के अन्त में पत जी ने ऐसी ही कविता की ओर इंगित कर लिखा है-

“कहा शब्द सगीत आज ?

(लिखने में लगती लाज़)

छन्द तुक के अकुश से ऊब

(गया हो गज गोपद में डूब)

अर्थ की लय में श्रवणातीत

हुआ रस मग्न शब्द-सगीत

अलकरणों से नग्न

कण्ठ स्वर कुण्ठा भग्न ।।

कछुए सी मथर अति मथर

कवि प्रिया चलती पद-पद पर

छन्द भाव रस को समेट

अपने भीतर

सुदृढ़ पीठ को बना चर्म कर।”³

1 ‘नयी हिन्दी कविता में छन्द प्रयोग-सतुलन’ प्रभाकर माचवे

2 ‘आधुनिक कविता में ‘शिल्प’ कैलाश वाजपेयी

3 ‘वाणी’ ‘घोषेशख-पत्र, पृ 68

नयी कविता के कवियों ने गद्यात्मक कविताये भी रची है। किरण जैन की एक गद्यात्मक कविता द्रष्टव्य है—

“भीड़ में खोकर

गौण बन गया व्यक्ति

जबकि भीड़ को जन्म देने की वजह से

प्रमुखता पायी बाह्य परिवेश ने।”¹

किन्तु ऐसे कवियों के बारे में कहा जाता है कि उन्होंने शब्द-लय या नाद-लय के स्थान पर अर्थलय का प्रयोग किया है।² अर्थ की लय का विवेचन किसी भी छन्द शास्त्रीय ग्रंथ में प्राप्त नहीं होता है और न ही किसी ने इसके शास्त्रीय रूप पर व्यापक प्रकाश डाला है। लगता है कि गद्यवत कविता या अकविता के प्रणेताओं एवं पक्षधरों ने इस प्रकार की कविता में लय के अभाव के बावजूद इसे पद्य वर्ग में बनाये रखने के लिये तथा छन्द शास्त्रीय आक्षेपों से बचने के लिये ‘अर्थ की लय’ का जोर शोर से प्रचार किया।³

नयी कविता के नाम पर अनेक ऐसी बेतुकी और अर्थहीन कविताओं की रचना की गई है जो अग्राह्य है। नयी कविता के क्षेत्र में जिस नयी शैली का आविर्भाव हुआ उसमें नवीनता के नाम पर अनेक अकाव्यात्मक तत्व आ गये हैं जिससे कविता में कौतुक की वृद्धि अधिक हुई है। काव्य की कला तो सत्य की भावनामयी निष्ठा है जिसमें प्राणों का आवेग व्यजना पाता है। रेखाये खींचने के अनेकश ढंग याद होने पर चित्र कार्टून बन सकता है पर अच्छा कार्टून भी तो कला है खेद है कि नयी कविता के कार्टून भी अच्छे नहीं बन पड़े।⁴

नयी कविता के छन्द का निष्कर्ष है गद्योन्मुखता-गद्य छन्द। छन्द विधान में अन्त्यानुप्रासिकता, और रीतिबद्धता को भाव और अर्थ की अन्विति में बाधक समझ कर नये कवियों ने ताल-तुक से पीछा छोड़ा। वैज्ञानिक युग की जटिलता से अनुप्राणित हो गेयता ने ऐसे तत्वों को काव्येतर मूल्य समझकर काव्य क्षेत्र से बाहर कर दिया। कविता में छन्दों के पुराने-नये सभी प्रयोग किये गये तथा ग्रामधुनों तथा लोक गीतों पर आधारित रचनाये भी प्रस्तुत की गईं। कवियों की अतिशय उदारता ने अन्य भाषाओं में प्रचलित छन्दों को भी स्वीकार किया। मूल रूप से इस काव्य धारा का मूल छन्द मुक्त छन्द है और यही उसकी अभिव्यक्ति का सशक्त माध्यम है। नयी कविता के कवियों ने छन्द के छल छन्द को त्याग कर अपनी भावना को पक्तियों तोड़कर ही प्रेषणीय और प्रभावोत्पादक बनाया। कहा जा सकता है कि छन्द का बन्धन शिथिल होते होते बिल्कुल खुल गया है और कवि ने छन्द सम्बन्धी नियमों से अधिक भाव और भाषा पर अधिक ध्यान दिया है। और यही कारण है कि कवियों में भावानुसार सहज छन्द के प्रति अधिक अभिरुचि बढ़ी है बढ़ रही है।

1 ‘यात्रा और यात्रा’ किरण जैन, पृ 61

2 ‘हिन्दी वाङ्मय बीसवीं शती’ डा नगेन्द्र

3 जगदीश गुप्त ‘नयी कविता’, पृ 104

4 ‘हिन्दी साहित्य के प्रमुख वाद और उनके प्रवर्तक’ विश्व नारायण उपाध्याय पृ 211

मुक्त छन्द का स्वरूप एवं विकास

छन्द काव्य-कला का एक साकार और सजीव रूप है। जिस प्रकार प्रकृति के भौतिक उपकरणों और रूपों को समाहित करके मनुष्य की देह में आत्मा साकार होती है और प्राणों का स्पन्दन जाग्रत होता है, उसी प्रकार शब्द, अर्थ, विषय, वस्तु तथ्य, सत्य आदि के माध्यम से काव्य की आत्मा साकार होती है उसमें प्राण का स्पन्दन होता है। अभिव्यक्ति की व्यञ्जना में अन्वित होकर ही जीवन के तत्व काव्य बन जाते हैं। प्राचीन काल में छन्द सगीत आदि काव्य के अनिवार्य अंग माने गये थे। किन्तु आधुनिक युग में छन्द सगीत आदि के साथ काव्य का कोई अनिवार्य सम्बन्ध नहीं है। जीवन के तत्व और भाव की व्यञ्जनामयी अभिव्यक्ति गद्य में भी सम्भव है। छन्द और सगीत का सम्बन्ध शब्द और स्वर योजना की लय से है, तत्व और भाव की व्यञ्जना से नहीं। फिर भी काव्य पद छन्दोबद्ध रचना के अर्थ में ही रुढ़ हो गया है। आधुनिक कवियों ने इस रुढ़ि को तोड़ा और गद्य के गुणों को आत्मसात करके मुक्त छन्द में रचनाये की तथा कविता को और भी अधिक निर्मल और उज्ज्वल रूप में निखारा तथा छन्द को कविता का एक कृत्रिम तथा अनावश्यक बन्धन माना।

अर्थ भाषा विकास क्रम में जिस प्रकार प्रत्येक भाषा की अपनी विशेषता है उसी प्रकार प्रत्येक का कोई न कोई विशेष छन्द भी रहा है। संस्कृत का प्रिय छन्द अनुष्टुप्, पाली का प्रिय छन्द गाथा (अन्य प्राकृतों ने भी गाथा को ही अपनाया) अपभ्रंश का प्रिय छन्द दोहा, ब्रजभाषा का प्रिय छन्द बरवै तथा दोहा रहा है। खड़ी बोली का कोई प्रिय छन्द नहीं है। खड़ी बोली के कवियों ने 'वसुधैव कुटुम्बकम्' के आदर्श का प्रतिपालन किया, और सच्चे साहित्यकार की तरह 'सबै भूमि गोपाल की जामे अटक रहा' के सिद्धान्त को व्यवहार में उतारा। वे परम्पराओं के प्रति घृणा भाव नहीं रखते किन्तु परम्पराये उनके मौलिक उत्साह को बाधित नहीं कर सकती। मौलिकता उनके जीवन का स्वर है, उनके प्राणों की भूमि है। आधुनिक छन्द वैविध्य की दृष्टि से सुसम्पन्न रहा है परम्परागत छन्दों के प्रयोग के साथ-साथ अनेक नवीन छन्दों का निर्माण भी इस काल में हुआ। मुक्त छन्द इस काल की मौलिकता का प्रबल प्रमाण है।

यद्यपि मुक्त छन्द के आलोचकों ने इसके स्वभाव और स्वरूप को अंग्रेजी, फ्रेंच आदि विदेशी और वगलादि प्रतिवेशी साहित्य की अनुकृति माना है किन्तु अनुकृति में विफलता की ही सम्भावना अधिक रहती है। मुक्त छन्द की सफल अभिव्यक्ति को देखकर ऐसा प्रतीत नहीं होता कि यह विदेशी साहित्य की अनुकृति है। हम इसे विदेशी साहित्य से अनुप्रेरित मान सकते हैं। अतः मुक्त छन्द के स्वरूप और विकास का विवेचन करने से पूर्व हमें विदेशी और प्रतिवेशी साहित्य पर भी दृष्टि पात करना होगा जिसका कि मुक्त छन्द अनुकृति बताया जाता है।

गद्य-कविताओं की बात छोड़ दे तो कह सकते हैं कि अंग्रेजी साहित्य में वाल्ट हिट मैन ने मुक्त छन्द का सबसे पहले प्रयोग किया था। वाल्ट हिटमैन का "लीव्स ऑफ ग्रास" का प्रथम संस्करण 1855 ई में प्रकाशित हुआ, उसमें उसकी घोषणा थी कि जिस प्रकार घास की सब पत्तियाँ बराबर नहीं होती हैं उसी प्रकार

उसके काव्य की सब पत्तियाँ बराबर नहीं है।¹ वाल्ट हिटमैन को अपने काव्य और प्रयोग को सिद्ध करने के लिए प्रकृति के बाह्य अन्तर्विरोध की ओर सकेत करना पड़ा। इस कवि ने छन्द की परम्परागत रुढ़ियों के प्रति विद्रोह किया और अमेरिका में जो छन्दानुशासन चल रहा था, उसे विजातीय बतलाया, विदेशी बतलाया। जिसका का बड़े जोरो पर विरोध हुआ। यही नहीं इस कवि ने अपने काव्य में बहिरग के साथ-साथ अन्तरग में भी परिवर्तन किये। उसने यह स्थापित किया कि जीवन की प्रत्येक घटना काव्य का विषय बन सकती है और सामान्य से सामान्य भाषा भी मानव सम्बेदना का भाव वहन कर सकती है। निश्चित रूप से भारतीय कवियों ने भी इसे अवश्य देखा होगा। एव प्रभावित भी हुए होंगे और इसी अंदाज पर प. रामचन्द्र शुक्ल ने छायावाद के प्रसंग में यह लिखा होगा—“अभी एक प्रकार का फ्रासीसी रीतिवाद (फ्रेच इम्प्रेशनिज्म) बड़े जोर शोर से चला है जिसमें शब्दों के अर्थों पर उतना जोर न देकर उनकी नाद शक्ति पर ही अधिक ध्यान देने का आग्रह किया गया है।² और एक चौथी बात जिसकी चर्चा छायावाद की कविता के साथ हुआ करती है वह छन्द बन्धन का त्याग और लय (रिदम) का अवलम्बन है पर यह एक विल्कुल दूसरी हवा है जो अमेरिका की ओर से आयी है।³ शुक्ल जी के पहले कथन में मुक्त छन्द के स्वरूप विवेचन में चर्चा योग्य दो बातें स्पष्ट की हैं, दोनों ही मुक्त छन्द के दो तत्व हैं—

1. इम्प्रेशनिज्म जो काव्य में पेटिंग से आया और इसने काव्य प्रवृत्ति के बहिरग को बहुत ही प्रभावित किया और (2) शब्दों की नाद शक्ति, जो मुक्त छन्द की बहिरग चेतना का अपरिहार्य तत्व है, निराला के काव्य में जिसके अनेक उदाहरण मिल जाते हैं। अपने दूसरे कथन में भी शुक्ल जी ने आलोचना के तैवर में ही सही तीन महत्व पूर्ण बातें कही हैं जिससे मुक्त छन्द का स्वरूप निर्धारित होता है (1) छन्द बन्धन का त्याग जो कि मुक्त छन्द का प्रधान लक्षण है (2) लय (रिदम) का अवलम्बन जिस पर मुक्त छन्द आधृत ही है और तीसरा है (3) शैलीगत सचरण की प्रक्रिया जिसका मुख्य आधार गद्य होता है। एव चौथा है (4) मुक्त छन्द के आयात का स्रोत निर्देश। इस प्रसंग में अमरीकी कवियों, वाल्ट हिटमैन और कमिगज का ध्यान उन्हे रहा होगा। क्यो कि कमिगज को अपने साहित्य में वे उद्धृत भी करते थे। इसी प्रकार छटी बड़ी पक्तियों के रूप में वर्ड्सवर्थ की कविताये जो 1915 के बाद लिखी गयी हैं और 1915 में ही रवीन्द्रनाथ ने भी बंगला में इसी तरह की रचना की। दोनों से एक एक उदाहरण दिया जा रहा है—

1 There was a time when meadow, grove and stream
The earth, and every
common Sight

To me did seem

Apperellid in celestial light,

The glory and the Freshness of a dream It has not now as it that been of your

Turn wheresoed I may

By night or day,

1 वाल्ट हिटमैन-लीव्स ऑफ ग्रास- भूमिका

2 रामचन्द्र शुक्ल चिन्तामणि, द्वितीय भाग पृ 245-246

3 वही-पृ 137

The things which I have seen I now can see no more

(WORDSWORTH)

(ode on Immortality)

2 हे सम्राट तार्ई तव शक्ति हृदय

येथोछिल करिवारे समपरे हृदय हरण

सौदर्य डलाये ।

कठेतार को माला दुलाये

करिले वरण

रूपहीन मरणेरे मृत्युहीन अवरूप साजे ।

रहे न थे

विलापेर अवकाश

वारो मास

तार्ई तव अशात कदने

चिर मौन जाल दिये नेछे दिले कठिन बधने ।

(रवीन्द्रनाथ शा-जाहान)

वर्ड्सवर्थ और रवीन्द्र के उद्धरणों को देखते हुए यह आसानी से कहा जा सकता है कि मुक्त छन्द के कवि भी अंग्रेजी और बंगला से प्रभावित और प्रेरित हुए। सम्भवतः इसे देखकर ही आलोचकों ने इन कवियों पर अंग्रेजी और बंगला की नकल का आरोप लगाया। निश्चय ही आलोचकों ने मुक्त छन्द कवियों की मौलिकता को नजर अन्दाज किया। सम्भवतः इसी लिए निराला को अपनी सफाई में कहना पड़ा—“मुझे केवल यही कहना है कि हिन्दी के अतुकान्त कविता के कवियों में किसी ने भी दूसरे का अनुसरण नहीं किया। जहाँ कही मात्राओं में मेल हो गया है वहाँ मुमकिन है एक को अपने दूसरे कवि की रचना परखने का मौका न मिला हो.....।”¹

पाश्चात्याभिमुख भारतीय आलोचकों ने निराला द्वारा प्रवर्तित मुक्त छन्दों में पाश्चात्य साहित्य का प्रभाव माना है ऐसे आलोचकों का कहना है हिन्दी में मुक्त छन्दों का अवतरण हिटमैन की पुस्तक ‘लीक्स ऑफ ग्रास’ तथा वर्ड्सवर्थ में वर्णित वर्स लिबेरे तथा फ्रीवर्स के अनुकरण पर किया गया है। किन्तु निश्चित रूप से इन आलोचकों का यह चिन्तन उनकी पाश्चात्याभिमुखता का ही द्योतक है क्योंकि जहाँ वे हिन्दी साहित्य के मुक्त छन्दों में पाश्चात्य प्रभाव को देखते हैं वही थोरो जैसा विद्वान ‘लीक्स ऑफ ग्रास’ जैसी रचनाओं में पौरवात्य प्रभाव को मानता है थोरो का स्पष्ट कहना है कि—“हिटमैन की ‘लीक्स आफ ग्रास’ में पूर्वी साहित्य से अद्भुत समानता है।”

जहाँ तक निराला के पाश्चात्य साहित्य से प्रभावित होने का प्रश्न है ‘परिमल’ की भूमिका में निराला

स्वयं इस बात से इन्कार करते हैं। उन्होंने मुक्त छन्दों का आधार वेदों में खोजा है। उनका स्पष्ट मानना है कि हमारे वेदों में उल्लिखित 95% मन्त्र मुक्त छन्दों के रूप में ही चित्रित हैं जैसा कि उन्होंने उदाहरण भी दिया है—

सपर्यगाच्छ क्रमकायव्रत

यस्नाविरथ शुद्धम पापविद्धम्-

कविर्मनीषी परिभू स्वयम्भू-

र्याथा तथ्यतोऽर्धान् व्यदधाच्छाश्वतीभ्य समाश्रय¹

(यजु अ 40 म 8)

इस प्रकार निराला के मुक्त छन्दों में पाश्चात्य साहित्य को देखना गुलाम मानसिकता का प्रतीक है जो हर बात के मूल में अग्रेजियत को खोजती है जबकी ऐसा न होकर मुक्त छन्द वेद मन्त्रों अर्थात् भारतीय सस्कृति पर ही आधारित है।

आदि कवि से लेकर कवियों की एक सुदीर्घ परम्परा ने छन्द की भूमि में अपनी तन्मयता को रूप लेते पाया है। वे एक मार्मिक कवि के लिए जाग्रत समाधि और पाठक के भीतर भाव की धारा प्रसारित करने वाले उनके आत्म सखा रहे हैं। “बागला छन्देर प्रकृति” निबन्ध में कवि ठाकुर ने अपनी छन्द से अनुभूति का रहस्य प्रकट करते हुए कहा था कि छन्द है— आलोक तरंग, शब्द तरंग, रक्त तरंग, स्नायु तरंग और विद्युत् तरंग। कवि पत को छन्द हृत्कपन प्रतीत हुए और उन्होंने कहा कि कविता का स्वभाव ही छन्द में लय मान होता है। नये छन्द की दृष्टि में तो छन्द अपने आपको देख लेने वाली काव्य-भाषा की आँख है। छन्द किसी सीमा तक कवि की कसौटी भी रहा है कि उसकी मर्यादा के भीतर कवि कितनी गहरी और खुली अभिव्यक्ति कर सकता है।

युग बदलता है तो कविता पहले बदलती है क्योंकि सर्जनात्मक प्रतिभा सदैव अग्रगामी हुआ करती है। पिछली जज़ीर तोड़कर नयी चेतना और जीवन से सम्पन्न होना ताज़ी प्रतिभा का मौलिक सघर्ष हुआ करता है। कविता के आधुनिक युग में छन्द को लेकर भी दुनिया भर में यही हुआ है। आधुनिक कवि को पारम्परिक छन्द कविता की बेड़ी मालूम हुए। उन्हें लगा कि छन्द के ढाँचे उनकी स्वाधीन अभिव्यक्ति के मार्ग में बाधक हैं। वे कवि की और प्रकारान्तर से मनुष्य की पराधीनता के बाधक हैं स्वयं निराला ने छन्द के विषय में उसकी मुक्ति की अपेक्षा और आवश्यकता को बतलाते हुए लिखा है—“मनुष्य की मुक्ति की तरह कविताओं को भी मुक्ति होती है। मनुष्यों की मुक्ति कर्मों के बन्धन से छुटकारा पाना है और कविता की मुक्ति है छन्दों के बन्धन से अलग हो जाना”।² इसका अर्थ कुछ लोगो ने छन्द हीनता मान लिया। सम्भवतः इसीलिए निराला जी ने वेद कालीन छन्द का उद्धरण देते हुए उसे अपनी चिर कालिक सम्पत्ति बताया तथा मुक्त छन्द विषयक अपनी अवधारणा स्पष्ट की—“मुक्त छन्द वह है जो छन्द की भूमि पर रह कर भी मुक्त है। मुक्त छन्द का समर्थक उसका प्रवाह है, वही उसे छन्द सिद्ध करता है और उसका नियम साहित्य उसकी मुक्ति”।³

1 निराला ‘परिमल’ की भूमिका—पृ

2 निराला ‘परिमल’ की भूमिका पृ 12

3 निराला -‘परिमल’ की भूमिका पृ 19

यह बात इतने दुविधा मुक्त चिन्त से कही गयी है कि उसे लेकर किसी सन्देह की गुन्जाइश नहीं मालूम पड़ती। परन्तु ऐसा नहीं है। आलोचको में मुक्त छन्द और छन्द मुक्त या स्वच्छन्द काव्य को लेकर काफी खीचा-तानी होती रही है। और दोनों के स्वरूप निर्धारण में अलग-अलग मत व्यक्त किये जाते रहे हैं। कुछ आलोचक कवि दोनों को एक ही मानते हैं प्रो नलिन विलोचन शर्मा की एक प्रसिद्ध टिप्पणी है—“मुक्त काव्य और स्वच्छन्द काव्य”। उन्होंने इस टिप्पणी में दोनों का प्रयोग क्रमशः फ्रांसीसी भाषा के वर्स लिब्रे और “वर्स लिब्रे” शब्दों के लिए किया है और लिखा है—काव्य मुक्त होने पर भी वह स्वच्छन्द नहीं हो सकता इसी तरह स्वच्छन्द होने पर भी वह मुक्त न हो तो कोई आश्चर्य नहीं। मुक्त काव्य का अर्थ पद्ययत्र (Verse Imechanism) से मुक्ति मात्र है।¹ यदि कविता का रूप विन्यास नियमानुमोदित नहीं है तो वह मुक्त मानी जायेगी। लेकिन हम अक्सर देखते हैं कि पद्य कौशल सम्बन्धी मुक्त के बावजूद कविता में विषयगत स्वच्छन्दता नहीं आने वाली कविता की आकृति तो बदल जाती है किन्तु उसकी प्रकृति में कोई परिवर्तन नहीं हो पाता।”

मुक्त छन्द का स्वरूप स्पष्ट करने के लिए उक्त वक्तव्य से कई बातें स्पष्ट होती हैं—

1 कविता में प्रयोग जब से आरम्भ हुआ अर्थात् आधुनिक काल से तब से मुक्त काव्य और स्वच्छन्द काव्य इसके दो भेद हो गये।

2 ‘वर्स लिब्रे’ के लिये अंग्रेजी में ‘फ्रीवर्स’ शब्द है और हिन्दी में मुक्त काव्य या मुक्त छन्द।

3 मुक्त काव्य और मुक्त छन्द में भेद नहीं किया गया है, यानी छन्द को काव्य का ही पर्याय मान लिया गया है या काव्य को छन्द का पर्याय।

4 अंग्रेजी में ‘वर्सलिब्रे’ के लिए तो फ्रीवर्स है लेकिन वर्स लिब्रे के लिए अलग से शब्द नहीं है। हिन्दी में वहाँ दूसरे के लिए ‘स्वच्छन्द काव्य’ शब्द दिया गया है इस स्थापना से भिन्न छायावाद काल में कुछ लोगो द्वारा जो ‘स्वच्छन्द काव्य’ नाम मुक्त छन्द के लिए दिया गया है, वह उलझन पैदा करने वाला है। अंग्रेजी में फ्रेंच की तरह इन दो प्रवृत्तियों को ध्वनित करने वाले दो शब्दों का प्रयोग नहीं होता है।

5 काव्य मुक्त होने पर भी स्वच्छन्द नहीं हो सकता।

6 काव्य स्वच्छन्द होने पर भी मुक्त नहीं हो सकता।

7 यदि कविता का विषय विन्यास नियमानुमोदित नहीं है तो वह मुक्त मानी जायेगी।

8 यदि कविता का विषय विन्यास परम्परानुमोदित नहीं है तो वह स्वच्छन्द मानी जायेगी।

उक्त वर्गीकरण शिवमगल सिद्धान्तकर अपनी पुस्तक ‘निराला और मुक्त छन्द’ में किया है।² मुक्त छन्द के स्वरूप को और अधिक स्पष्ट करते हुए उन्होंने “डिक्शनरी ऑफ वलर्ड लिटरेचर”³ में वर्स लिब्रे (मुक्त छन्द) के बारे में व्यक्त किये गये विचारों पर विस्तार से चर्चा करते हुए लिखते हैं—“मुक्त छन्द” (वर्स लिब्रे) नियमानुमोदित छन्द (वर्स रैगुलियर) और स्वच्छन्द (वर्स लिब्रे) दोनों ही से तीन बातों को लेकर भिन्न है—

1 ‘मुक्त काव्य और स्वच्छन्द काव्य’ दृष्टिकोण (फरवरी 1948) सम्पादित पृ 1-2

2 ‘निराला और मुक्त छन्द’- शिवमगल सिद्धान्त कर- पृ 4

3 जो सेफटी शिले (स) ‘डिक्शनरी ऑफ वलर्ड लिटरेचर’ कसाइज अथारीटेडिप” पृ 438-39

(1) प्रत्येक पंक्ति के आकृति अतः ऐक्य को लेकर, (2) निश्चित वर्ण खण्डों की संख्या से मुक्ति को लेकर, (3) कुछेक विशेष नियमों, जैसे हियाक्स, ससुरा, राइम से मुक्ति को लेकर। एक तात्त्विक विशेषता की ओर ध्यान देना आवश्यक है, जो मुक्त छन्द का साम्य ऊपर विवेचित अन्य दो काव्य रूपों से रखती है, वह है बलाघातों का अबाध रूप से आवर्तन प्रत्यावर्तन जो लय की सृष्टिकरता है। इन बातों की व्याख्या करते हुए निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि “वर्स रैगुलिए” वर्स-लिब्र मात्र भिन्न बलाघातक पद्धतियों पर लय की व्यवस्था करते हैं।¹ नयी कविता में मुक्त छन्द का अधिकांशतः प्रयोग हुआ है। अतुकान्त छन्द बहुत कम प्रयुक्त हुए हैं। यहाँ उल्लेखनीय है कि मुक्त छन्द (फ्री वर्स) और अतुकान्त छन्द (ब्लैक वर्स) में स्पष्ट अंतर है—“अतुकान्त छन्द कविता तुको से मुक्त होती है छन्द विधान से नहीं किन्तु मुक्त छन्द में वह छन्द के रुढ़ बन्धनों से मुक्त होती है—कविता मुक्त छन्द में छन्द की भूमि में रहती है, उसका परित्याग नहीं करती।² श्री सुरेश चन्द्र सहलने मुक्तछन्द की आठ प्रमुख विशेषताएँ मानी हैं। वे हैं- चरणों की अनियमितता, असमान स्वच्छन्द गति, भावों के अनुसार यति, प्रवाह की अखण्डता, लघुगुरु और वर्ण सस्या बिना किसी क्रम या समानता के साथ, नियमराहित्य, तुक अभाव एवं आंतरिक एकता।³ इससे यह स्पष्ट होता है कि कविता की मुक्त छन्द योजना में सबसे अधिक महत्व लय का है।

आई. ए. रिचर्ड्स के अनुसार—वर्णों की क्रमिकता जिस आशा, निराशा, सतोष आश्चर्य की सश्लिष्टता प्रस्तुत करती है उसे लय कहते हैं। शब्द ध्वनियाँ लय में ही पूर्ण सक्षमता के साथ उभरती हैं⁴ लय के महत्व को नयी कविता के सर्जकों और समीक्षकों ने एक मत होकर स्वीकार किया है। श्री प्रयाग नारायण त्रिपाठी के शब्दों में “कविता में चाहे वह आज की हो चाहे आगामी काल की, यदि लय नहीं है तो उसे मैं कविता नहीं कहूँगा।⁵ अज्ञेय जी ने भी स्वीकार किया है कि आजकल की कविता बोलचाल की अन्विति मांगती है पर लय को वह मुक्ति का अभिन्न अंग मानती है।⁶ इस प्रकार स्पष्ट है कि नयी कविता में मुख्यतः मुक्त छन्द को स्वीकार किया गया है और मुक्त छन्द में लय की महत्ता को।

मुक्त छन्द की लयात्मकता के भी अनेक भेद स्वीकार किये गये हैं वे हैं शब्द लय अर्थ लय, ध्वनिलय और भाव लय। शब्द लय में लय की स्थिति परम्परा से मान्य रही है। छन्द उसी का नियोजित रूप है।⁷ टी. एस. इलियट ने संगीतात्मक कविता के सन्दर्भ में ध्वनि लय का उल्लेख किया है।⁸ नयी कविता में अर्थ लय की मान्यता का सूत्रपात डा. जगदीश गुप्त द्वारा किया गया। उन्होंने लिखा—“कविता में शाब्दिक लयात्मकता की अपेक्षा अर्थ की लयात्मकता का स्थान अधिक महत्वपूर्ण है।⁹ डा. गुप्त ने अर्थ लय का व्यापक विवेचन प्रस्तुत करते हुए उसका कविता के रूप विधान से अनिवार्य सम्बन्ध माना है। और अपने अर्थ लय सम्बन्धी

- 1 शिवमगल सिद्धान्त कर- निराला और मुक्त छन्द पृ 4-5
- 2 प्रो. श्याम सुन्दर घोष-‘नयी कविता का स्वरूप विकास’ पृ 112
- 3 ‘नयी कविता और उसका मूल्यांकन’ श्री सुरेशचन्द्र सहल- पृ 53
- 4 ए. रिचर्ड्स- ‘प्री सिवल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म’ पृ 37
- 5 तारसप्तक पृ 22 (स. अज्ञेय)
- 6 अज्ञेय नयी कविता -2 पृ 38
- 7 जगदीश गुप्त-नयी कविता स्वरूप और समस्याएँ पृ 86
- 8 टी. एस. इलियट ‘सेलेक्टेड फेस’ पृ 60
- 9 डा. जगदीश गुप्त नयी कविता - 3 संपादित

सिद्धान्त का समर्थन आई ए. रिचर्डस टी एस इलिएट, हरवर्ड रीडे, स्टीफन स्पेन्डर और मराठी विचारक अरविन्द मारुलकर के मतों से सम्पुष्ट किया है।¹ नवीन छन्द चेतना ने गतयुग की तुलना में छन्द की वास्तविक भूमि की गहरी पड़ताल की। यह वही भूमि थी जिसकी ओर कविता के जन्म काल से सकेत किया जाता रहता है। वाल्मीकि ने कविता को 'तन्त्रीय समन्वित' कहा था "पादबद्धोक्षर सम" या समतावाद उसी लय को सजोने के उपकरण थे। यदि इन उपकरणों के बिना भी लय कविता में समोयी जा सकती है और लय के अन्य माध्यम खोज लिए जाते हैं तो पुराने उपकरणों के त्याग का जो अर्थ होगा उसे गीता की अध्यात्मिक भाषा में बेहतर कहा जा सकता है—

‘वासासि जीर्णानि यथा विहाय नवानि गृह्णाति नरोपराणि,

तथा शरीराणि विहाय जीर्णान्य न्यासिष्याति नवानिदेही।’ (2/22)

आत्मा को नया कलेवर मिल जाये या लय को नये उपकरण दोनों को नया जीवन मिल जाता है। नये युग की लड़ाई का मुद्दा ही यह है कि वह ढाँचे को ध्वस्त करके भी छन्द को जीवित पा लेना चाहता है क्यों कि छन्द का सार लय है इसलिए कविता में लय का जीवित रहना प्रकारान्तर से छन्द का ही जीवित रहना है।² कविता में जो व्याघात, विखण्डन, आरोही अवरोह और लयाधार में परिवर्तन होते हैं उनके भीतर भावना को अपनी सच्ची रगत में पहचानने भाषा की सम्पूर्ण क्षमता को निचोड़ लेने और ध्वनियों को अपने अबाध प्रसार या सकोच में उपलब्ध करके लय का प्रभाव बनाये रखने की कठिन चुनौती कवि के सामने रहती है। बैजामिन हूस्कोवस्की का कहना है कि व्यावहारिक रूप से कविता में लिखी गयी हर चीज लय की संरचना में योग देती है। शब्दों का बहुकोणीय संरचना, स्वर का नियोजन, स्वर का प्रसार, शब्दार्थ, भाव परिवेश, शब्दों और अक्षरों के मध्य के अन्तराल पारस्परिक तनाव, शब्द क्रम ध्वनिसानिध्य, व्याकरणिक चित्र, पंक्ति का सकोच और विस्तार, पंक्ति का स्थान जैसे समस्त साधन लय की संरचना में सार्थक भूमिका निभाते हैं। इस भूमिका की सच्ची पहचान के लिए पाठक से भी कविता पढ़ने की कला' (Art of Reading निराला) की अपेक्षा की जाती है। इस तरह काव्यलय, अर्थलय, और भाव सगति में ऐसा शब्द विन्यास है, जिससे आरोह, साम्य-वैषम्य, सघात व्याघात सभी मिलकर प्रवाह उत्पन्न करते हैं ताकि प्रयोग में लाया गया प्रत्येक उपादान सक्रिय होकर कविता को विशिष्ट अर्थवत्ता और व्यञ्जना दे, उसकी प्रभावान्विति को अधिक सघन और गत्यात्मक बनाये। कविता का यह विधान पाठक से भी गहरी हिस्सेदारी को अपेक्षा करता है। ताकि वह भाषा की गतियों और विन्यासों से अपने को अनुकूलित करता हुआ कविता का सही पाठक बन सके।³

लयात्मक कविता में स्वनिर्मित बन्धन के बावजूद जो स्वाधीनता कवि को प्राप्त है वह छन्द बद्ध कविता में कवि को नहीं मिल सकती। छन्दस कविता में बलाबल, वर्ण और मात्राओं के नियम से परिचालित होते हैं और गेय कविता में संगीतिक आरोह-अवरोह से लेकिन लयात्मक कविता में सम्पूर्ण उपादान किसी आरोपित अनुशासन से प्रतिबद्ध नहीं होते। वस्तुतः स्वाधीन लय अनुभूति और भाषा विन्यास को अनुकूलित करती है। इसीलिए सिद्ध लय वही है जो अनुभूति की भगिमा से पृथक् पहचानी जा सके। इस अनुकूलन के गड़बड़ा

1 वही 'अर्थ की लय' शीर्षक अध्याय, पृ 82-93

2 प्रभाकर श्रोत्रिय 'कविता की तीसरी आँख' पृ 66

3 वही पृ 68

जाने से लय के प्रयोजन को धक्का लगता है। इसे प्रभावित करने के लिए अज्ञेय की निम्न कविता को देखा जा सकता है—

काल की गदा
 एक दिन
 मुझी पर गिरेगी
 गदर
 मुझे नहीं भायेगी
 पर उसके गिरने की नीरव छोटी सी ध्वनि
 क्या काल को सुहायेगी

(अज्ञेय 'सागर मुद्रा' पृ 18)

उक्त मुक्त छन्द में छोटी सी ध्वनि को सम्प्रेषित करने के लिए कितनी लम्बी लाइन है। ऐसी पक्ति तो लम्बी राह के लिए ठीक थी, छोटी सी ध्वनि के लिए नहीं। लय की सरचनात्मक सामर्थ्य और कवि की स्वाधीनता को देखते हुए यह कहा जा सकता है कि ध्वनि अलग पक्ति में अकेली रखी जा सकती थी। ऐसी स्थिति में 'छोटी सी' विशेषण की जरूरत न होती क्योंकि वह बिना इसके भी छोटी हो जाती।

इस प्रकार हम देखते हैं कि निराला ने लय और ताल के आधार पर स्वच्छन्द छन्द की सृष्टि की जिसकी नाटकीय उपयोगिता श्लाघ्य है।¹ इस दृष्टि से अन्य सभी मुक्त छन्द था स्वच्छन्द छन्द के कवियों और समान्तर गद्य शिल्प के माहिर व्यक्तियों पर भी विचार और विवेक होना चाहिए।

शिवमगल सिद्धान्तकर ने अपनी पुस्तक 'निराला और मुक्त छन्द' में गद्य से भिन्न रूप में मुक्त छन्द को स्वरूप और पहचान के लिए निम्नलिखित आधारों का उल्लेख किया है—

- 1 मुक्त छन्द की सफलता के लिए यह आवश्यक है कि एक ही लयाधार की अनेक आवृत्तियाँ हो।
- 2 भिन्न लयाधारों का संयोग प्रवाह में व्याघात उत्पन्न करता है।
- 3 अलग-अलग खण्डों में भिन्न लयाधारों का प्रयोग वाछनीय हो सकता है, चरणों के अन्तर्गत नहीं, अन्यथा प्रवाह अवश्य टूट जायेगा।
- 4 लय के प्रवाह के अभाव में कविता गद्य बन जायेगी।

इन सारी बातों की ओर सकेत करके डा. पुतूलाल शुक्ल ने भी अर्थलय की ओर से अपना ध्यान हटा लिया है। अर्थलय की ईदृक्ता में इन सारी समस्याओं का आप से आप समाधान हो जायेगा। मुक्त छन्द के प्रारम्भिक अवस्था के उदाहरणों को ही ध्यान में रखकर ये बातें कह गईं दी गई हैं। अपने समर्थन में उन्होंने श्री भोलाशकर व्यास, एजर्टन स्मिथ, हजारी प्रसाद द्विवेदी, निराला, एल एबर क्राम्बी, और एच टी वोल्टन को मुक्त छन्द में निश्चित लयाधार प्रयोग के सकेतक को रूप में सकेतित किया है।² मुक्त चरण में पूर्ववर्ती

1 सुमित्रानन्दन पंत (चतुर्थ स.) पृ 12

2 श्री भोलाशकर व्यास 'पाश्चात्य साहित्य शास्त्र में कुछ प्रमुख वाद साहित्य संदेश' (समालोचनाक 1952 पृ 170)

चरण की लयनियति और आगामी का स्फोट समरूप में सगुणित किये जाने की स्थापना की है।¹ रवीन्द्र की एक कविता को गद्य रूप में लिपिबद्ध कर यह दिखलाया² है कि उसके छन्दत्व में कहीं अन्तर नहीं आया है मुक्त छन्द में छन्द का प्रवाह घोषित किया है³ छन्द की धारणा नहीं सुख-सवेदन का महत्व प्रतिपादित किया है।⁴ और इस स्थापना के रूप में की यद्यपि मुक्त छन्द की लय में ध्वनियों के छोटे-बड़े व्यवधान रहते हैं फिर भी मनुष्य का सस्कार स्वयं इस अभाव को पूरा कर लय माधुरी का आनन्द ले लेता है⁵ शकाओ का समाधान नहीं, अपने सुभीते का ही ख्याल किया है। अर्थ लय का वाञ्छित विवेक ही इनका एक मात्र समाधान जान पड़ता है। नलिनविलोचन शर्मा की कविता “अकबर अली खॉं” अर्थ लय पर ही आधारित है।

लय प्रसंग में ही एक और बात का उल्लेख भी भ्रममार्जन हेतु आवश्यक है। वह यह कि लय का विभावन छन्द उद्भावनाओं के पूर्व हुआ है। यह बात किसी भावात्मक अर्थ में नहीं बल्कि ऐतिहासिक अर्थ में सत्य है। यह सभी जानते हैं कि वाल्मीकि आदि कवि हैं और उनका श्लोक, काव्य का प्रथम छन्द।

“मानिषाद प्रतिष्ठा.....काम मोहितम् ॥”

प्रथम छन्द का स्वर जब फूटा था, तो उन्होंने अपने शिष्य भारद्वाज से यह कहा देखो, यह श्लोक शोकार्त (भाव) हो मैंने उच्चारित किया है। इसमें समान अक्षरों वाले चार चरण हैं यह वीणा की लय पर भी गाया जा सकता है। अतः मुझे यश प्रदान करने वाला हो।⁶

इससे स्पष्ट है कि प्रथम आदि छन्द (अनुष्टुप) के निर्माण होने, इसके लक्षण बनने के पूर्व ही वीणा की लय का निश्चय हो चुका था। अतः लय छन्द लक्षण निर्धारण के पूर्व से ही निश्चित है। मुक्त छन्द को इसे छन्दों की वेणी के रूप में नहीं लेना पड़ा है। निराला की कविता ‘जागो फिर एक बार’ आलाप प्रधान संगीत तत्व से मडित है। ताल की अनिवार्यता इलियट भी कबूल करते हैं और वीणा की लय को लेकर ही अंग्रेजी कविता में लिरिक की सज्ञा गृहीत हुई।

मुक्त छन्द निश्चित लय आदर्शों के आधार पर चलते हैं विनालय या प्रवाह गुण के छन्द का अस्तित्व सम्भव नहीं और जहाँ लय होगी वहाँ कोई नियम अवश्य होगा।¹ इस प्रकार मुक्त छन्द के स्वरूप को और अधिक स्पष्ट करते हुए कहा जा सकता है कि मुक्त छन्द में गद्य की तरह न तो अन्त्यानुप्रास होता है, और न नियमित छन्दों बद्धता होती है। एक सामान्य लयात्मकता को लेकर ही इसकी ध्वनि गद्य से भिन्न होती है मुक्त छन्द कवि प्रत्येक कोण से किसी परम्परागत ढाँचे का अनुकरण करने के बदले लय को उत्कृष्ट करने की चेष्टा करता है। मुक्त छन्द की पक्तियों की भिन्न लम्बाई की होती है। कवि के लिए अनुशासित करने वाली कोई स्वीकृत मान्यता नहीं होती है। अतः अपनी शक्ति सामर्थ्य और रुचि के अनुसार वह अपने मुक्त छन्द की व्यवस्था पर स्वयं निर्णय देता है। ऐसी स्थिति में गद्य और पद्य के अन्तर को स्पष्ट करने के लिए

1 एजर्टनस्मिथ ‘दप्रिंसिपल्स ऑफ इंग्लिश मीटर एण्ड साउंड’ पृ 205

2 हजारी प्रसाद-द्विवेदी ‘साहित्य का मर्म’ पृ 47-48

3 निराला ‘परिमल’ की भूमिका पृ 21

4 एल एवर क्राम्बी-‘प्रिंसिपल्स ऑफ इंग्लिश प्रोसोडी’, पार्ट 1

5 एल टी वाल्टन, ‘साउंड एक्स पेरिमेंट’ ‘अमेरिकन जर्नल ऑफ साइकोलॉजी जनवरी, 1894

6 ‘आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना’ पुतुलाल शुक्ल पृ 412

फ्रैंक कर्मोड के निम्नलिखित विचार¹ जो हयूम के विचारों की छाया में सामने आये हैं, से कुछ निष्कर्ष प्राप्त किये जा सकते हैं—

जिस प्रकार बीजगणित की प्रक्रिया में जो विघ्न और नियम काम करते होते हैं वे दृष्टिगोचर नहीं होते, ठीक उसी प्रकार गद्य की निर्माण प्रक्रिया में जो नियम या चिन्ह कार्यरत होते हैं उन्हें हम देख नहीं पाते। गद्य में एक प्रकार की स्थिति और गठन या व्यवस्था होती है, जो शब्दों के योग से आती है और यह स्वचालित रूप में आवश्यकता के अनुसार इसकी गठन में रूपान्तरित हो सकती है जैसा कि बीजगणित में होता है। इस प्रक्रिया के अन्त में ही एक्सको एक्स की आकृति और वाई को वाई की आकृति में पा सकते हैं। काव्य चाहे जिस किसी मात्रा में गद्य की इस विशेषता का त्याग करने की चेष्टा करता हो, कहा जा सकता है कि समृद्धि वलित भाषा का समझौता ही काव्य है जो शरीर को सवेग प्रदान करता है। यह हमेशा हमें आकृष्ट करने की कोशिश करता है। काव्य की भाषा में उपमाएँ, उत्प्रेक्षाएँ ऐसी होती हैं कि वे वर्णन नहीं करती वरन् वस्तु को सामने खड़ा कर देती हैं। भाषा के लिए बिम्ब केवल अलंकरण नहीं है भाषा का बुद्धिजन्य तत्व है।

परन्तु मुक्त छन्द के साथ भी यह कठिनाई है कि उसने गद्य की इस विशेषता को इस तरह अपने में आविष्ट कर लिया है कि उसके नियम चिन्हों को हम देख नहीं पाते। इस लिए लय के वैभिन्न्य पर ही गद्य और पद्य को भिन्न कर सकते हैं। एजरा पाउण्ड की मान्यता है² कि मुक्त छन्द लिखने के अधिकार का उपयोग कवि को तभी करना चाहिए जब उसे यह अनुभव हो जाय कि जो लय वह अपनी कविता में प्रयुक्त करने जा रहा है, वह किसी निश्चित छन्द की लयात्मकता से कमजोर कदापि नहीं है। इसी को कहते हैं विद्रोह के आम रुझान को खास रुझान में परिवर्तित कर दरबार ए-खास का इजहार पेश करना। फिर पाउण्ड³ कहते हैं कि मुक्त छन्द लिखने में अनवधानता दिखलाने के बदले उसे किसी क्लासिकल मीटर के सन्निकट ले जाना बेहतर है, इस का आशय यह नहीं कि उसकी नकल की जाय। इलियट ने भी कहा है, 'उस आदमी के लिए, जो यह चाहता है कि वह अच्छी कोटि की रचना करे कोई भी छन्द मुक्त नहीं है।' और पाल वालेरी का कथ्य भी यहाँ इन्हीं दोनों बुद्धिवादी आलोचक कवियों के निकट पड़ता है जब वह कहता है कि किसी भी कवि को, अपने को तब तक मुक्त छन्द लिखने के लिए स्वतन्त्र नहीं छोड़ना चाहिए जब तक वह यह नहीं महसूस करने लगे कि उस में मुक्त होने की गुंजाइश नहीं है, इसके पहले अगर कोई मुक्त छन्द लिखे, तो कम से कम प्रकाशित तो नहीं करना चाहिए।⁴ स्पष्ट है कि पाउण्ड, इलियट और वालेरी गद्य और पद्य के विभावन को व्यक्तिक नहीं रहने देना चाहते। शायद पहचान के सकट को उन्होंने सजीदगी से अनुभव किया है।

मुक्त छन्द के बारे में अरविन्द को मान्यता है कि इसने दो रूपों में उत्तमता पायी, वह यह कि या तो यह अपने को लयात्मकता तक सीमित रखे या अपने अन्दर अनियमित जटिल छन्दोबद्ध गति (जो दीख नहीं पड़े) को आत्मभूत करे।⁵ मुक्त छन्द⁶ के सन्दर्भ में सगति का महत्व या स्थान निर्देश करते हुए पाउण्ड लिखते

1 फ्रैंक कर्मोड- 'रोमांटिक इमेज रुटलेज एण्ड केगन पाल,' द्वि स 1961- पृ 127

2 एजरा पाउण्ड लिटरेरी एस्सेज आफ एजरा पाउण्ड, पृ 12

3 वही पृ 13

4 पॉल वालेरी- आर्ट पोएट्री भूमिका (इलियट)

5 अरविन्द फ्यूचर पोयेट्री पृ 24

6 एजरा पाउण्ड- लिटरेरी ऑफ एजरा पाउण्ड पृ 437-40

है सांगीतिक आधार पर शब्दों की रचना ही काव्य है। संगीत का गुण काव्य में भिन्न प्रकार का हो सकता है, किन्तु इसके अभाव में काव्य निष्प्रभ बन जाता है। आजकल, जो आधुनिक काव्य की पाठ्यात्मकता है, वह अभिभाषणात्मक है, वह सांगीतिक आधार के बिना मात्र भाषा पाठ बन जाती है। मेरा आशय यह नहीं है कि अनुरणनात्मकता और शब्दों के सांगीतिक अनावश्यक आरोह अवरोह से शब्द ही धुन में खो जाये। ऐसे भी संगीतज्ञ हैं जो कवियों की अपनी संगीतात्मकता के ढाँचे का ख्याल नहीं करते। वे शब्दों के साहित्यिक गुणों का अक्सर परित्याग कर देते हैं, फिर भी साहित्यिकता ही कला का सब कुछ नहीं है। वैसे कवि जो संगीत का आधार नहीं लेते थे अच्छा काव्य नहीं रच पाते। इस लिए हमारा कहना है कि कवियों को संगीतज्ञों से एक दम भिन्न नहीं हो जाना चाहिए। हमारा आशय यह नहीं है कि कवियों को संगीत की शिक्षा पाकर ही काव्य रचना में प्रवृत्त होना चाहिए। बल्कि उन्हें इतना ख्याल रखना चाहिए कि संगीत, कोमलता, और छन्दों बद्धता के सतुलित नियोजन से काम ले। मुक्त छन्द को इससे अलग नहीं रखा जा सकता है। _____ संगीत में मुक्त छन्द का सन्निवेशन स्वीकृत होना चाहिए। कॉपरीन के संगीत नियोजन में मुक्त छन्द को बहुत महत्व दिया गया है। किन्तु संगीतात्मकता को व्यवच्छेदक के रूप में नहीं माना जा सकता है क्योंकि निराला तो गद्य को भी पद्यात्मक संगीत पद्धति पर गाकर लोगों को चमकृत कर देते थे। गद्य-लय में भी तो आन्तरिक संगीत है।

इन सब को देखने से पता चलता है कि मुक्त छन्द के सम्बन्ध में बहुत बड़ा विवाद है। कुछ लोग जिनकी धारणा है कि मुक्त छन्द निश्चित रूप से छन्दों बद्ध काव्य के प्रति अपमान है और इसे एक प्रकार का गद्य कह देते हैं। और कुछ लोग यह सोचते हैं कि मुक्त छन्द काव्य का स्वतन्त्रीकरण है, कुछ यह सदेह करते हैं कि मुक्त छन्दकार अपनी इस अयोग्यता के कारण कि परम्परागत छन्दों का वे निर्वाह नहीं कर पायेंगे इसका प्रयोग शुरू किये हैं। ऐसे भी कुछ लोग हैं जिन्होंने पिकासो की आरम्भिक चित्र कारियाँ नहीं देखी हैं, वे यह कहते हैं कि ये मुक्त छन्द के कवि चित्रों में विफल रहे, अतः मुक्त छन्द कार हो गये। मुक्त छन्द के विषय में की गयी ये सभी टिप्पणियाँ कोई समाधान नहीं शकाये ही हैं और किसी न किसी प्रकार मुक्त छन्द के वैविध्य और इसके महत्व का ही प्रतिपादन करती हैं।

कुछ नये कवियों द्वारा मुक्त काव्य का आश्रय इसकी प्रकृति से अनभिज्ञता के कारण ही लिया किन्तु उत्कृष्ट मुक्त छन्दकार जैसे रिचर्ड, एल्डिग्टन, हर्बर्टरीड, एजरा पाउण्ड, डी एच लारेस और टी एस इलियट, स्पेडर, मैकनीश, आर्डेन आदि ने परम्परागत छन्दों के प्रयोग अधिक सज्ञाशीलता और सफलता के साथ किये हैं। हिन्दी में निराला, प्रसाद, पत, मुक्तिबोध, शमसेर, अज्ञेय, त्रिलोचन और नागार्जुन आदि का छन्दों पर असाधारण अधिकार है।

अब देखना है कि मुक्त छन्द है क्या? मुक्त छन्द के विषय में निराला की ये पक्तियाँ अधिक महत्वपूर्ण हैं—

मुक्त छन्द

सहज प्रकाशन वह मन का-

निज भावों का प्रकट अकृत्रिम चित्र।¹

मुक्तछन्द के विषय में निराला का एक अन्य कथन भी इसी सन्दर्भ में द्रष्टव्य है जिस तरह ब्रह्म मुक्त स्वभाव है, वैसे ही यह छन्द भी¹ है। वे इस छन्द को ब्रह्म की भाँति मुक्त समझते हैं। प्रस्तुत सन्दर्भ में निराला का एक और कथन भी ध्यातव्य है—मुक्त छन्द तो वह है जो छन्द की भूमि में रह कर भी मुक्त है। उसका समर्थक उसका प्रवाह ही है वही उसे छन्द सिद्ध करता है।²

निराला के इन कथनों से मुक्त छन्द के स्वरूप पर प्रकाश पड़ता है निराला के इन कथनों का सार निकलता है कि मुक्त छन्द मानव मन का सहज प्रकाशन है। उसके माध्यम से भाव सहज रूप में प्रकट होते हैं। मुक्त छन्द स्वभावतः मुक्त, बन्धन हीन सहज और व्यापक है। वह आरोपित और कृत्रिम नियमों से आबद्ध नहीं हो सकता है। उसका प्रकृत प्रवाह ही उसका नियामक है इस छन्द में भावों का निर्बन्ध प्रसार होता है कवि की अनुभूति ही लय के साथ सस्रष्ट होकर व्यक्त होती है। यदि मुक्त छन्द का कोई नियम कहा जा सकता है तो वह केवल उसकी लय या प्रवाह का हो सकता है। इसी स्तर पर आकर मुक्त छन्द शास्त्रीय छन्द के समान प्रतिष्ठित हो जाता है। निराला जी वर्ण, मात्रा और गण सभी आधारों के प्रति विद्रोह करके भी इस बात का समर्थन करते हैं कि उनके मुक्त छन्द, छन्द की भूमि में ही है, और इस बात का समर्थक छन्द का प्रवाह है।³ सामान्य श्रोता के मन में छन्द की धारणा भले ही न बने, पर वह सुधार सवेदना का मोह नहीं छोड़ सकता है छन्द एक धारणा है और लय एक सवेदना।⁴ यद्यपि मुक्त छन्द की लय में ध्वनियों के छोटे-छोटे व्यवधान रहते हैं परन्तु मनुष्य का संस्कार स्वयं इस अभाव को पूरा करके लय माधुरी का आनन्द ले लेता है।⁵

अतुकान्त छन्द की तुक हीनता तथा स्वच्छन्द-छन्द की यथेच्छया मात्रा परिवर्तन नीति के आगे बढ़ कर निराला ने मुक्त छन्द की रचना की। अन्त्यानुप्रास बन्ध-विनिर्मुक्त के अतिरिक्त भी मुक्तछन्द, स्वच्छन्द छन्द और मुक्तक सभी से अलग है।⁶ स्वच्छन्द छन्द और मुक्त छन्द में सामान्यतया यह अन्तर है कि छोटी-बड़ी पक्तियों में तो दोनों ही लिखे जाते हैं, पर स्वच्छन्द छन्द की सारी छोटी बड़ी पक्तियाँ किसी न किसी शास्त्रीय छन्द की होती हैं और मुक्त छन्द की पक्तियों का आधार वर्णिक मुक्तक कविता का लयखण्ड होता है। साथ ही मुक्त छन्द प्रायः अतुकान्त होता है, पर स्वच्छन्द छन्द में तुक का आग्रह यत्किंचित रूप में अवश्य रहता है।⁷ 'स्वच्छन्द-छन्द अंतिम चरण के कथन को सर्वाधिक प्रभाव सम्पन्न बनाने के लिए तदनुरूप निपात विधान करता है। जिस प्रकार पतंग लड़ने वाला अपनी सिद्धि के लिए कभी उसे ढीली छोड़कर खींचता है। कभी खींचकर छोड़ देता है, उसी प्रकार स्वच्छन्द छन्द का कवि स्वलक्ष्य सिद्धि हेतु कभी पहले स्फीति बाद में सकोच, कभी पहले सकोच बाद में स्फीति की नीति से काम लेता है लेकिन एक विशेषता जो इस छन्द में सदैव विद्यमान रहती है वह है अंत में स्वर का कुण्डलित होकर पर्यवसान।'⁸

1 'परिमल भूमिका' पृ 19

2 वही पृ 15

3 निराला-‘परिमल’ की भूमिका पृ 21

4 'प्रीसिपल्स ऑफ इंग्लिश प्रोसोडी' पार्ट 1 (By Lascelles Abercrombie)

5 'अमेरिकन जर्नल ऑफ साइकोलोजी' जन 1894 (साउण्ड एक्सपेरिमेंट एल टी वॉल्टन)

6 डॉ मोहन अवस्थी 'आधुनिक हिन्दी काव्य शिल्प' पृ 211

7 गौरी शंकर मिश्र 'छायावाद का छंदोनुशीलन' पृ 95

8 डॉ मोहन अवस्थी 'आधुनिक हिन्दी काव्य शिल्प' पृ 211

मुक्त छन्द और स्वच्छन्द छन्द की लय प्रक्रियाओं में भी भिन्नता है। 'यद्यपि दोन० का आधार लय है लेकिन स्वच्छन्द छन्द में गीत मात्र अवलम्बन है वहाँ लय मुक्त छन्द का सर्वस्व है लय ही उसका गीत लय ही उसका प्राण है। मुक्त छन्द स्वर निपात के लिए व्यग्र नहीं रहता। उसमें लय सतत प्रवाहित होती रहती है मुक्त छन्द जहाँ यति मात्रा के नियम से मुक्त हो वहाँ लय भी उसमें मुक्त भा. से विचरण करती है स्वच्छन्द छन्द की भाँति उसमें छन्द सख्या का निर्देश नहीं किया जा सकता।..... स्वच्छन्द छन्द कविता के मात्रिक उरुस्तभ का उपचार है, किन्तु मुक्त छन्द स्वच्छन्द छन्द के लय प्रौढ़पाद का परिहार करता है।¹ मुक्त छन्द को भले ही गद्य की भाँति लिख दिया जाय, किन्तु उसकी लय अलग गूँजती रहती है। मुक्त काव्य में भावलय है और गद्य काव्य में लयाभाव।

मुक्तछन्द के स्वरूप को अन्य छन्द से भिन्न बतलाते हुए डा मोहन अवस्थी ने लिखा है 'वृत्त छन्दों में स्वर की प्रधानता है। मात्रिक छन्द ताल में बंधे हुए हैं। वर्णिक छन्द में (और अतुकान्त में भी) गति रहती है स्वच्छन्द छन्द लय निपात पर ध्यान देता है और मुक्त छन्द में गति तथा लय दोनों का मेल है। दूसरे शब्दों में कहे तो वृत्तों में कवि की वाणी एक निश्चित वृत्त में ही घूमती रहती है। वह कोल्हू के बैल की भाँति एक सीमित लय भूमि में ही चक्कर काटती है। अतुकान्त छन्द में वह दौड़ती और स्वच्छन्द छन्द में वन्य-पशु की भाँति किलोल करती है। किन्तु मुक्त छन्द में पक्षी की भाँति भूमि के अतिरिक्त वृक्षों पर चहकती और विस्तृत लयाकाश में उड़ती भी है। इस प्रकार आधुनिक कवि 'नवगति नवलय तालछन्द नव' का आदर्श ग्रहण कर काव्य को उल्लिखित करने में प्रयत्नशील है।'²

मुक्त छन्द में अनुप्रासों का भी प्रयोग मिलता है ये अनुप्रास परम्परागत अनुप्रासों से भिन्न इस अर्थ में होते हैं कि इनमें कारीगरी का अनुचित मोह नहीं रहता है। इसका आधार भावों के चित्रण को बल देना है। ध्वनि संयोजनाओं द्वारा मुक्त नियोजन ही इनका मात्र लक्ष्य होता है। अनुप्रास यदि अलंकरण मात्र हो तो मुक्त छन्द के महत्व को कम करने वाले होते हैं। फ्रेच काव्य के सन्दर्भ में गुस्ताव सफल मुक्त काव्यकार इसलिए नहीं हो पाये कि उनमें कारीगरी ही अधिक थी और जी लाफोग के कथनानुसार मेरी क्राइसिस्का इस क्षेत्र में विफल है क्योंकि उनका मुक्त काव्य अलंकरण और अनुपात के बोझ से बोझिल है। कुछ लोगों की गलत धारणा है कि मुक्त छन्द संस्कृतनिष्ठ भाषा के प्रयोग से ही सफल हो सकता है।

संक्षेप में शिवमंगल सिद्धान्तकर ने अपनी पुस्तक 'निराला और मुक्त छन्द' में मुक्तछन्द की स्वरूपगत विशेषताओं और महत्वों की निम्न ढंग से प्रस्तुत किया है।

1 भावानुसार छोटी बड़ी पंक्तियाँ।

2 शब्द शक्तियों और नाद ध्वनियों का प्रकृत प्रयोग।

3 ध्वनि माधुरी के लिए ही नहीं अर्थ गौरव के लिए भी विविध प्रकार के अनुप्रास खण्डों का प्रयोग।

4 अनुप्रासों में चाक्षुष ही नहीं स्वरविधानगत अर्थान्तरिम प्रयोग भी।

5 शब्द प्रयोग में अर्थ की उपयुक्तता सश्लिष्टता और सक्षिप्त से सक्षिप्त अभिव्यक्ति प्रणाली पर बल।

6 लोकल शब्द रंग और चित्रकारी, नृत्य संगीत आदि विभिन्न कला की भूमि।

1 वही पृ 212

2 डा मोहन अवस्थी आधुनिक हिन्दी काव्य शिल्प पृ 217

7 गद्यात्मकता, वाक्यविन्यासगत बारीकी और कम से कम विवशता के आग्रह पर तोड़-मरोड़ ।

8 सामान्य से सामान्य भाषा और छोटी से छोटी विषयवस्तु पर काव्यगत उद्भावनाये ।

9 एक भाव का एक अवतरण कभी-कभी पूरी कविता में एक ही भाव ।

10 कभी एक दो पक्तियों में ही काव्य या कभी उसका पूरा अर्थ विस्तार संयोजन ।

11 विराम चिन्हों का प्रयोग ऐसा कि वे स्वयं बोलते हों ।

12 निश्चित और अनिश्चित लय पर्व का प्रयोग ।

13 अर्थ लय का उद्घाटन और प्रयोग ।

14 पदान्तर प्रवाही प्रयोग ।

15 जिस प्रकार किसी लेखक के गद्य में यह बतलाना मुश्किल है कि उसमें उसके पूर्ववर्तियों पार्श्ववर्तियों की शैलियाँ कहाँ किस प्रकार अतर्निहित हैं और उसका अपना व्यक्तित्व कहाँ है । वैसी ही बातें छंद-विश्लेषण कर्ताओं के लिए भी है । गद्य शैली की परख रखने वाले किसी के गद्य को टुकड़ों में बतला सकते हैं कि वह कहाँ किस पूर्ववर्ती या पार्श्ववर्ती में चला गया है, छंद मर्मज्ञों के लिए चुनौती है कि सहज परम्परागत छंद संस्कार मुक्त छंद में कहाँ किस प्रकार आया है ।

16 भाव, सामाजिक और व्यक्तित्व-वर्तित विद्रोह की भूमिकाये मुक्त छंद के प्रतिरूप हैं ।

वर्णिक लयाधार¹ के सहारे मुक्त छंद के एक उदाहरण से अपनी आखिरी स्थापना की परीक्षा कर इसके समानान्तर विकास के गद्य शिल्प के महत्व का प्रतिपादन करने के साथ हम अपना विश्लेषण समाप्त करेंगे ।²

बद कचुकी के सब । खोल दिये प्यार से	8, 7 वर्ष
यौवन उभार ने	7 वर्ष
पल्लव-पर्यंक । पर सोती शेफालिके	8 (1) 7 वर्ष
मूक आवाह भरे । लालसी कपोलो पर	8 (1) 7 वर्ष
व्याकुल विकास पर	
झरते हैं शिशिर से । चुम्बन गगन के । ³	8, 7 वर्ष

प्रस्तुत मुक्त छंद में वर्णिक घनाक्षरी लयाधार की रक्षा के लिए पर्यंक को परि अक आह्वान को 'आह्वना' पढ़ना आवश्यक है और ऐसा करके हम कुछ मनमानी नहीं कर रहे हैं । वैदिक छंद शास्त्र भी इस पाठ की स्वीकृति देता है जैसे 'वरेण्यम्' 'वरेणियम्' पाठ का विधान है ।

1 डा पुतुलाल शुक्ल 'आधुनिक हिन्दी काव्य में छंद योजना' पृ 413-416

2 शिवमगल सिद्धान्त कर 'निराला और मुक्त छंद' पृ 15, 16

3 निराला 'परिमल' (शेफालिका) पृ 169

मुक्त छन्द-विकास

हिन्दी साहित्य में युगानुरूप विभिन्न प्रकार के छन्दों के प्रयोग होते हैं। किन्तु आधुनिक छायावादी कवियों ने अनेक प्रकार के छन्दों के प्रयोग किये हैं। संस्कृत में वर्णिक छन्दों का प्रयोग अधिक हुआ है क्योंकि वह संस्कृत की समास-प्रधान शब्दावली के अनुकूल पड़ता था। हिन्दी के द्विवेदी युग में भी वर्णिक छन्दों का प्रयोग अधिक हुआ है। किन्तु व्यास प्रधान होने के कारण हिन्दी की अपनी प्रकृति के अनुकूल मात्रिक छन्द पड़ता है, इसीलिए सैद्धान्तिक रूप में, छायावादी कवियों ने मात्रिक छन्दों का प्रयोग अधिक किया है और इनके मात्रिक छन्दों में पर्याप्त नवीनता दृष्टिगोचर होती है।

निराला से पहले भी हिन्दी में अतुकान्त या भिन्न तुकान्त छन्द के प्रयोग की ऐतिहासिक परम्परा उपलब्ध है। निराला ने परिमल की भूमिका में पाँच प्रकार के अतुकान्त छन्दों के प्रयोग का उल्लेख किया है।¹ अतुकान्त छन्द का प्रयोग प्रसाद जी पंडित रूप नारायण पाण्डेय, मैथिलीशरण गुप्त अयोध्यासिंह उपाध्याय, सियारामशरण गुप्त तथा पण्डित गिरधर शर्मा आदि ने किया। निराला ने यह भी उल्लेख किया कि इस प्रकार की अतुकान्त छन्द की कविता हिन्दी में सर्व प्रथम लिखने का श्रेय 'आल्हखण्ड' के रचयिता को है।² किन्तु निराला अपने पूर्ववर्ती हिन्दी कवियों की अतुकान्त रचनाओं के मुक्त काव्य या स्वच्छन्द छन्द विल्कुल नहीं मानते और आगे लिखते हैं— इस तरह की कविता अतुकान्त काव्य का गौरव पद भले ही अधिकृत करती है। वह मुक्त काव्य या स्वच्छन्द छन्द कदापि नहीं। जहाँ मुक्ति रहती है, वहाँ बन्धन नहीं रहते हैं।³

आधुनिक हिन्दी साहित्य में मुक्त छन्द के प्रवर्तक के रूप में हमें निराला का व्यक्तित्व मिला। मुक्त छन्द की सफल अभिव्यक्ति के अतिरिक्त उन्होंने हमारी परम्परा की ओर जो सकेत किया और तत्कालिक विद्रोहपूर्ण परिस्थितियों की चेतना का जो अध्याहार प्रस्तुत किया उस सब निराला के काव्य का अध्ययन करके पता चल जाता है।

छन्द और लय को लेकर नयी कविता छायावादी मुक्त कविता का ही विकास है छायावादी कविता में छंद की गति, यति, लय, तुक का विघटन हुआ परन्तु उसमें लयात्मकता और अर्थ बोध विद्यमान था भले ही लाक्षाणिक रूप में है। किन्तु मुक्त कविता के विकास क्रम में अर्थ के स्थान पर अर्थ की लय तथा लय के स्थान पर ध्वनि, ध्वनि की गूँज, ध्वनि की अननुगूँज स्वीकार की गयी। शब्दों से अधिक शब्दों की अवस्थिति उनके प्रयोग गत सन्दर्भों को महत्ता बढ़ी तथा शब्दार्थों को मात्र शब्द-बोध तक ही स्वीकार किया गया उसके साथ उसका वातावरण प्रधान और उसका वास्तविक ध्वन्यात्मकता रूप सामने लाया गया। मुक्त छन्द के विकास के साथ प्रत्येक शब्द का एक ध्वन्यात्मक और अनुरणन प्रधान रूप माना जाने लगा और उन शब्दों के माध्यम से एक मानसिक बिम्ब का उसी प्रकार परिवेश में और उसी मात्रा में ग्रहण आवश्यक हो गया। शब्दों के रंग आयतन निकालने की ललक जगी। इस प्रकार अनुभूति को विशदता को पर्याप्त महत्व मिला और एक प्रकार का वातावरण कविता के शब्दों के पीछे से झाकने लगा।

मुक्त छन्द विकास की प्रक्रिया में स्वाधीन लय स्वाभाविक अभिव्यक्ति के साथ अज्ञात रूप से गद्य के विन्यास की स्थिति में पहुँच रहा है। वर्तमान में जो मुक्त छन्द रचनाएँ प्रकाश में आ रही हैं उसमें लयात्मकता

1 परिमल की भूमिका पृ 16 से 19 तक

2 वही पृ 19

3 निराला परिमल भूमिका पृ 19

ज्यादातर अभ्यासवश आयी है कवि लयात्मकता के प्रति असावधान ही रहा है। कवि समझने लगा है कि कविता आकर्षक उक्ति, प्रतीक, बिम्ब या वस्तु तत्व में ही रहती है जिसे कविता की शैली में चाहे जिस तरह के पक्ति विभाजन, विन्यास विराम आदि में रख देना ही पर्याप्त होता है। मुक्त छन्द की इस प्रवृत्ति ने कविता की आकृति में गद्यलेखन को प्रोत्साहित किया है।

विकास के क्रम में मुक्त छन्द का वह स्वरूप आज की कविता में देखने को नहीं मिलता जो निराला की कविता में देखने को मिलता रहा है। निराला काव्य में मुक्त छन्दों के प्रयोग का काल उनके काव्य विकास का पहला चरण है। मुक्त छन्द में उनकी पहली रचना 'जूही की कली' है। मुक्त छन्द के प्रयोग से निराला ने यह सिद्ध कर दिया कि इसमें शृंगार और वीर दोनों ही रसकी श्रेष्ठ कविताये लिखी जा सकती है। इसके अतिरिक्त अध्यात्मिक एवं दार्शनिक कविताये भी मुक्त छन्द में लिखी गयीं। आचार्य नलिन विलोचन शर्मा के शब्दों में, "अपने यहाँ मुक्त काव्य की क्षीणातिक्षीण परम्परा के न रहते भी तथा पाश्चात्य साहित्य की समकालीन प्रवृत्तियों से अपरिचित होने पर भी निराला ने मुक्त छन्द का आरम्भ ही नहीं किया बल्कि स्वयं उसे विकसित पूर्णता भी प्रदान कर दी—मुक्त छन्द में रचना कर निराला ने ही स्वल्प-परिसर हिन्दी कविता को अपनी कृत्रिम सीमाओं से मुक्त किया।"¹

मुक्त छन्द की परम्परा में अब तक हिन्दी काव्य जगत की चार पीढ़ियों रचना कर्म में प्रवृत्त रही है। प्रथम पीढ़ी के रचनाकारों में निराला पत, प्रसाद आदि छन्दों के ज्ञाता और कुशल प्रयोक्ता थे। छन्दों पर उनका असामान्य अधिकार था। फलस्वरूप छन्दों बद्ध कविता लिखने के सहज सस्कार के कारण इन रचनाकारों ने अपने मुक्त छन्दों में भी छन्द बद्ध कविता के बहुत से गुण अपना रखे थे। निराला ने आठ-आठ यति वाले घनाक्षरी का सहारा लेकर भी उसकी नियमित पुनरावृत्ति की। प्रसाद ने आठ सात की यति देकर घनाक्षरी के आधार पर ही अक्षर धर्मी मुक्त छन्द का प्रयोग किया। पन्त जी ने कई मात्रिक छन्दों के टुकड़ों को साथ रखकर या उनकी लय के आधार पर मुक्त छन्द की रचना की।

द्वितीय पीढ़ी के रचनाकारों में अज्ञेय, मुक्ति बोध, शमशेर, भवानी प्रसाद मिश्र, गिरिजा कुमार माथुर, नागार्जुन, केदारनाथ आदि का नाम आता है। इनमें परस्पर प्रगतिवाद, प्रयोगवाद सम्बन्धी सैद्धान्तिक मतभेद होने के बाद भी छन्द प्रयोग के स्तर पर पर्याप्त समानताये हैं या यूँ कहे कि अत्यधिक मतभेद नहीं है। यद्यपि उन्होंने प्रारम्भ में छन्दबद्ध रचनाये की हैं किन्तु बाद में मुक्त छन्द को इन्होंने अपनी प्रवृत्ति एवं प्रकृति के अनुरूप पाकर सोत्साह ग्रहण किया। लेकिन इन रचनाकारों ने मुक्त छन्द के सन्दर्भ में न तो अपने किसी विशेष नियमों की स्थापना की और नहीं उनके स्वरूप निर्धारण का ही प्रयास किया है। अज्ञेय ने अपने मुक्त छन्दों के सन्दर्भ में कुछ नियम अवश्य बनाये होंगे किन्तु उसका विस्तृत विवेचन कही नहीं किया।²

मुक्त छन्दों के तृतीय पीढ़ी के रचनाकारों में धर्म वीर भारती, सर्वेश्वर नरेश मेहता, कुवर नारायण श्री कान्तवर्मा, जगदीश गुप्ता आदि के नाम आते हैं जिन्होंने लगभग अपना सारा रचना कर्म मुक्त छन्द में ही किया है।

चौथी पीढ़ी के रचनाकारों में धूमिल, लीलाधर जगूडी, और राजकमल चौधरी आदि के नाम प्रमुख हैं। इन लोगों ने अपनी सारा रचनाकार्य मुक्त छन्दों में ही किया किन्तु मुक्त छन्द के क्षेत्र में कोई नयी मौलिक

1 आचार्य नलिन विलोचन शर्मा 'मुक्त छन्द और निराला' स जानकी वल्लभ शास्त्री पृ 54

2 अनुचिन्तन-विष्णुकान्त शास्त्री पृ 37

उद्भावना देने या वास्तविक नया प्रयोग करने में समर्थ नहीं हुए। इन लोगो ने प्रगति, प्रयोग, नयी कविता, अकविता आदि पर बहसे तो बहुत की है किन्तु छन्द के सन्दर्भ में विचार पिछली पीढ़ी से भी कम किया है। फलस्वरूप मुक्त छन्द में गद्यात्मकता बढ़ती चली गयी है। तीसरी पीढ़ी तक के रचनाकारों का कविताओं में छन्दों की बढ़ती थोड़ी तो रही है किन्तु उसके बाद के रचनाकार छन्दबद्धता से पूर्ण रूपेण विमुख हो गये। इतना ही नहीं इन लोगो ने कविता के मुख्य अंग उसके लय एवं ताल जैसे तत्वों को भी नगण्य समझा। फलस्वरूप निराला के मुक्त छन्दों की प्रधान विशेषता लय एवं ध्वन्यात्मकता चतुर्थ पीढ़ी के मुक्त छन्दों के रचनाकारों की कविताओं तक आते-आते लगभग लुप्त हो गयी है।

वस्तुतः मुक्त छन्दों के विश्लेषण से यह प्रमाणित होता है कि मुक्त छन्दों में कवि कर्म उतना सहज और सरल नहीं है जितना आलोचकों एवं वर्तमान पीढ़ी के रचनाकार समझते हैं। वर्तमान पीढ़ी की कविता मुक्त छन्दों के मूलतत्वों के अभाव में गद्य कविता एवं अकविता बन कर रह गयी है। यह अनुभव सिद्ध है कि मुक्त छन्दों की रचना करने में वही कवि सफल हो सका है जो छन्दों का ज्ञाता और कुशल प्रयोक्ता था, जिसने मुक्त छन्दों में लिखने का मार्ग अपनी छन्द ज्ञान हीनता के चलते नहीं किया था अपितु उनके विद्रोही तैवर एवं रुढ़ियों के प्रति उनके मानस में विद्यमान विक्षोभ ने मुक्त छन्द को आधार बनाया था, फलस्वरूप वे मुक्त छन्द के प्रणयन में सफल हुए। किन्तु बाद के रचनाकार जिन्हें छन्दों का ज्ञान ही नहीं है कवि कर्म के लिए छन्दों के स्थान पर अपनी मजबूरी एवं विवशता में मुक्त छन्दों का आश्रय लिया। मुक्त छन्द उनके लिए विकल्प न होकर बिना विशेष विचार किये स्वीकार कर ली गयी या जबरदस्ती थोप दी गयी काव्यरुढ़ि है, मुक्ति चेतना का प्रतीक नहीं। पहली स्थिति में छन्दों का ज्ञाता कवि छन्दों में जो अवाछित है उसको तोड़ता है और कविता को उसकी सहजवृत्ति प्रदान करता है किन्तु दूसरी स्थिति में छन्दों के बहुत से वाछित तत्वों से भी वंचित रह जाना पड़ सकता है। आखिर कविता लिखना एक बड़ी कला साधना है क्या यह सही नहीं है कि मुक्त छन्द के नाम जो बहुत सारा अनगढ़ अपद्य या कुगद्य लिखा जा रहा है उसका एक बड़ा कारण मुक्त छन्द को सस्ते ढंग से बिना उसका उचित मूल्य चुकाये बिना छन्द साधना से गुजरे पा लेना ही है।¹

मुक्त छंद और आधुनिक पाश्चात्य साहित्य

आदि कवि वाल्मीकि की वाणी से, शोक सत्पुत्र क्रौञ्च के विलाप-श्रवण से सहज प्रसूत “मा निषाद...” के साथ न केवल कवि हृदय का शोक ‘श्लोक’ के रूप में अभिव्यक्त हुआ अपितु श्लोक के उच्चरित होने के साथ-साथ काव्य जगत् में श्लोकत्व अर्थात् छन्द का अवतरण भी हुआ। फलस्वरूप कवि कर्म छन्द प्रवीणता का परिचायक तथा कविता एवं छन्द एक दूसरे के पर्याय बन गये। कविता के क्षेत्र में यह छन्दसिक अवधारणा 18वीं शती तक अपना आधिपत्य पूर्णरूपेण कायम रखने में सफल रही। किन्तु 19वीं शती के साथ-साथ काव्य जगत में एक क्रांतिकारी परिवर्तन उपस्थित हुआ जिसने युगो-युगो से आ रहे छन्दसिक बन्धन को तोड़कर कविता को छन्दों के बन्धन से मुक्त कर उसे स्वतंत्र रूप से विकसित होने का अवसर प्रदान किया। हिन्दी में छन्दों के बन्धन से मुक्त कविता का सृजन सर्वप्रथम पत्रकार महेश नारायण ने सन् 1880 के आसपास किया था। उनका काव्य संग्रह ‘स्वप्न’, जो मुक्त-स्वच्छन्द-छन्द में था सन् 1881 में प्रकाशित हो गया था। तत्पश्चात् मुक्त छन्दों को काव्य के धरातल पर प्रतिष्ठापित करने का कार्य महाप्राणनिराला ने किया था। उन्होंने न केवल मुक्त छन्दों में रचनाकर अमूल्य रत्न साहित्य व समाज को दिये अपितु मुक्त छन्द विषयक अपनी अवधारणा का ठोस तर्कों के साथ प्रस्तुत कर उन्हें अपनी सस्कृति के साथ जोड़ा। किन्तु निराला का मुक्त-छन्द में काव्य-सृजन उनके आलोचकों को एक हथियार के रूप में प्राप्त हुआ और उन्होंने इसे विदेशी (अंग्रेजी साहित्य) की अनुकृति घोषित किया। हमारा हर नया प्रयास पाश्चात्य अनुकृति मान लिया जाता है। नकल में विफलता की सभावना अधिक रहती है, जबकि अपना प्रयास सफल होता है, क्योंकि यह प्रयास पाश्चात्य समाज का अधानुकरण न होकर प्रायः मौलिक होता है, तथा कहीं 2 वह पाश्चात्य समाज से अपने लिये प्रेरणा ग्रहण करता है। फलस्वरूप उसे असफलता का सामना नहीं करना पड़ता, सहज स्वीकृति मिल जाती है। हिन्दी कविता में मुक्त छन्दों का प्रयोग भी इसी तरह हुआ। उनका उत्स तो हमारे वैदिक साहित्य में है जिसके 95 फीसदी मात्र ‘मुक्त छन्द’ में है, किन्तु अपनी सस्कृति और साहित्य से जुड़े होने पर भी अनेक भारतीय आलोचकों ने उन्हें सहज स्वीकृति नहीं दी किन्तु जब यह प्रमाणित हो गया कि मुक्त छन्द में पाश्चात्य जगत में निराला से काफी पूर्व कवि कर्म चल रहा है तो हिन्दी कविता में उसे भी पाश्चात्य साहित्य से अनुप्रेरित मानकर स्वीकार कर लिया गया।

जहाँ तक पाश्चात्य साहित्य में मुक्त छन्दों के प्रयोग का प्रश्न है आधुनिक कविता के प्रारंभ से ही अंग्रेजी तथा फ्रांसीसी कविता में मुक्त छन्दों का प्रयोग किया गया है। मैकफर्सन तथा बर्ट्रेण्ड ने सर्वप्रथम गद्य कविता का लेखन प्रारंभ किया, किन्तु उनकी कविता कविता से अधिक गद्य थी, फलतः उसमें छन्द का कोई स्थान न रहा। उनकी गद्य कविता ने बाद के रचनाकारों को एक दिशा दी जो आगे के कवियों के लिये मुक्त छन्द में रचना करने के लिये पाथेय सिद्ध हुई।

मुक्त छन्द और अंग्रेजी कविता

जहाँ तक अंग्रेजी कविता में मुक्त छन्द के सर्वप्रथम प्रयोग का प्रश्न है इसका श्रेय वाल्ट्विच मैन को जाता है। इन्होंने सर्वप्रथम परम्परा से हटकर छोटी बड़ी पंक्तियों में जनभावनाओं को सहज भाषा में अभिव्यक्ति देते हुए कविताये लिखी। इन्होंने अपनी इन कविताओं के संग्रह को ‘लीफ्स आफ ग्रास’ अर्थात् ‘घास की

पत्तियों' नाम दिया और इन कविताओं का स्पष्टीकरण देते हुए कहा कि जैसे घास की पत्तियाँ परस्पर समान न होकर छोटी-बड़ी होती हैं उसी प्रकार कविता की सहज अभिव्यक्ति में उसके विभिन्न चरण भी छोटे बड़े होते हैं जो छन्द के बंधन में नहीं बंधते पर भी कविता होते हैं। प्रारंभ में वाल्टव्हिटमैन को काफी विरोध का सामना करना पड़ा किन्तु उन्होंने इनका प्रयोग अनिवार्यता के आग्रह पर कर छन्दों की एक रसता का उन्मूलन किया। वाल्ट का यह अनुभव था कि पूर्व रचनाकारों द्वारा जो कुछ भी लिखा गया है वह एक लीक पर चलकर केवल पिष्टपेषण है। जन्म जात रचनाकार के लिये केवल पिष्टपेषण ही उसका कर्तव्य नहीं है उसे अपने लिये नवीन क्षेत्र तथा नवीन पथ का आविष्कार करना चाहिये। अपनी इसी मान्यता के तहत उन्होंने 'मस्कुलर डेसोक्रेटिक विरिलिटीज़' के प्रति अपने विश्वास को बार-बार प्रकट कर समस्त व्यक्तियों समस्त वस्तुओं तथा समस्त घटनाओं को का व्यानुकूल प्रमाणित किया और उन्हें अपने काव्य का विषय बनाया। इसी नवीन पथ की खोज में उन्होंने छन्द-बन्ध की राह का परित्याग कर मुक्त छन्दों का अवलंबन लिया फलस्वरूप आया उनका बहुचर्चित काव्य संग्रह-'लीव्स आफ दि ग्रॉस' जिसकी छोटी-बड़ी पक्तियों तथा भाषा की गद्यमयता को देखकर आलोचकों ने कविता के स्थान पर गद्य निरूपित करने प्रयास किया। परिणामतः व्हिटमैन को निराला की भाँति अपने मुक्त छन्दों के श्रोत के रूप में बाइबिल तथा वेदों का उल्लेख करना पड़ा। थोरे ने स्पष्ट लिखा है कि व्हिटमैन की इन कविताओं पर पूर्वी वैदिक साहित्य का स्पष्ट प्रभाव है। व्हिटमैन ने परम्परा से हटकर कविता के लिये छन्द से मुक्ति के विषय में सोचा यहाँ उनका सोचना सचमुच अत्यधिक तर्क पूर्ण है क्योंकि कुछ कवियों ने इस प्रकार के अभ्यास का पालन ही नहीं किया अपितु ऐसी सैद्धांतिक सुरक्षा का यत्न भी किया। सिडनी ने आज से लगभग चार सौ वर्ष पूर्व कविता के लिये छन्द की आवश्यकता को नकार दिया था। एफ.एस. फिल्ट ने तो छन्दों की आवश्यकता को केवल नकारा ही नहीं अपितु अपनी पुस्तक 'अदरवर्ल्ड' की भूमिका में यह प्रतिपादित किया कि अंग्रेजी काव्य-इतिहास अन्त्यानुप्रास और छन्द के माध्यम से प्रभाव पैदा करने के रूप में खोखले पन की कहानी है और इस पर बल दिया कि तुक और छन्द मर चुके हैं या मरते हुये विधान हैं। उन्होंने अधिकाधिक लचीले बन्धन हीन अभिव्यक्ति के माध्यमों की आवश्यकता को स्वीकारा। ऐसे माध्यमों के रूप में उन्होंने तुकहीन मुक्त छन्द आधारित कविता की आवश्यकता को स्वीकार किया। वाल्ट व्हिटमैन अमरीकी कवि थे-उन्होंने उन्नीसवीं सदी के मध्य में इंग्लैंड और अमेरिका में प्रचलित सज्जात्मक मार्दवपूर्ण, एव कोमल भावनाओं से युक्त काव्य-परंपरा का तिरस्कार कर काव्योन्मुक्ति के सशक्त अभियान का सूत्रपात किया था। यद्यपि सन् 1855 में ही उनके काव्य संग्रह 'लीव्स ऑफ ग्रॉस' का प्रकाशन हो चुका था किन्तु जब सन् 1866 में रोजेटी ने उनकी कविताओं का पुनःप्रकाशन किया तभी वे काव्य-क्षेत्र में प्रतिष्ठित हुए। वस्तुतः व्हिटमैन का काव्य बाइबिल और हिन्दी कविताओं के व्याकरण रूप पर आधारित है व्याकरण रूप की परिभाषा देते हुए हापकिन्स ने लिखा है कि एक व्याकरण रूप अन्य शब्दों के साथ एक विशिष्ट अर्थ में प्रयुक्त किया जा सकता है किन्तु उसमें सज्ञा का दूसरी सज्ञा के साथ क्रिया का दूसरी क्रिया के साथ तथा कर्म का दूसरे कर्म के साथ एकरूपता रहती है।¹ जहाँ तक व्हिटमैन की कविता के व्याकरणिक रूप का प्रश्न है वह बाइबिल या वैदिक ऋचाओं की भाँति सहज नहीं है यद्यपि उसका आधार वैदिक मंत्रों एव बाइबिल की कविताओं के प्रवाह के समान ही है, यथा—

“जब मैं जीवन के सागर के साथ घट गया

1 'द फीगर ऑफ ग्रामर'

2 जी सान्तायन 'इन्टर प्रेटेशन आफ पोएट्री एंड रिलीजन'।

जब मैं सूखते किनारों की ओर लौट गया
जब मैं उस स्थल की ओर बढ़ा जहाँ लहरे तुम्हें धोया करती थी,
जहाँ वे गरज कर उठती और फिर गिर जाती थी
जहाँ वृद्ध माता अपने प्रवासी पुत्रों के लिये अन्तहीन पुकारे लगाया करती है,
मैं वासन्ती दिवस में घूमता रहा
दूर दक्षिण के क्षितिजों को देखता रहा
अपने उस विद्युत् की कोष को गर्व से थामे
जिससे मेरी कविताएँ स्फूर्त होती हैं
वह छीन लिया गया पैरों के नीचे बहने वाली शक्ति के द्वारा,
किनारा, तट जो सभी जल के लिए है और सभी स्थलों के लिये
पृथ्वी के।”

यहाँ एक पंक्ति का अर्थ उसके आंतरिक लय या उच्चरित शब्द पर निर्भर न होकर-उसके बाद के वक्तव्यों और पंक्तियों पर निर्भर होता है। इसके बाद की पंक्तियाँ भी इसी प्रकार समायोजित की गई हैं-

“जब मैं अपरिचित किनारों की ओर बढ़ता हूँ
जब मैं चढ़ाव चढ़ता हूँ
स्त्री-पुरुषों की आवाज़ें गूँज जाती हैं
जब मैं विशाल वायु को अपने भीतर भरता हूँ
तो जो मुझ पर मड़राती है
जब समुद्र मेरी ओर बढ़ता है समीप से समीप तक।”

व्हिटमैन कविता को मध्ययुगीन सामंती मनोवृत्ति से मुक्त करके उसे तत्कालीन नागरिक सभ्यता के चित्रण योग्य बनाना चाहते थे। साथ ही उनका उद्देश्य आधुनिक लोकतन्त्रात्मक समाज के अनुरूप काव्य की एक नयी विधा को जन्म भी देना था। इस कार्य के लिये उनके पास पर्याप्त प्रतिभा भी थी फलस्वरूप वे नवीन काव्यधारा की नवीन शैली के संयोजन में सलग्न हो गए। किन्तु वे स्वयं को परम्परा से पूर्णरूपण विरत नहीं रख सके। उनकी दीर्घ अव्यवस्थित पंक्तियों में परम्परा का प्रभाव स्पष्ट देखा जा सकता है। वस्तुतः वे अपनी कल्पना के ससार को ही काव्य में मुखरित करते रहे। इसी को लक्ष्य कर सान्तायन ने लिखा है “उनकी काव्यात्मक प्रतिभा कुठित हो गई। कल्पना संवेदनाओं का माध्यम बन गई। सृजनात्मक तत्व उसके काव्य से निकलते गये फलतः उनमें दृष्टि की गंभीरता नहीं रही किन्तु उनका काव्य क्षेत्र व्यापक था और उनकी शिथिल तथा असम्बद्ध भावनाएँ काव्यात्मक थी।”¹

किन्तु इतना सब होते हुए भी वाल्ट व्हिटमैन तथा उनके मुक्तछन्द को खारिज होने के खतरे से बराबर गुजरना पड़ा क्योंकि अपने समय में वह अकेले छन्दों की राह छोड़ मुक्त छन्द में कविता प्रणयन के कार्य में सलग्न रहे। किन्तु उसके पाथेय को लेकर एज़रा पाउण्ड के प्रतिष्ठापित होते ही मुक्त छन्द को छोड़कर छन्दों की राह पकड़ने वाले प्राचीन एवं अर्वाचीन कवि गुमराही की राह पकड़कर ओझल हो गये। पाउण्ड तक पहुँच कर व्हिटमैन का विद्रोह महाकाव्यात्मक हो गया। वस्तुतः पाउण्ड के 'कैन्टोज' के अभाव में अंग्रेजी और अमेरिकी प्रयोग वादी गद्य संभवतः इतनी कसाव-पूर्णता नहीं ले पाता।

व्हिटमैन की उपलब्धियों को स्वीकार करते हुये भी यह मानना पड़ता है कि उसकी शिल्पात्मक प्रक्रिया कलाकारिता को प्रश्रय देने लगती है और इस प्रकार काव्य की भूमि अछूती रह जाती है। इस सदर्भ की विवेचना करते हुए डी.एच. लारेस ने कहा है कि प्राचीन और भविष्य की आवज में भेद होत है उसी प्रकार प्रारंभ की कविता (जो पूर्ण कविता होती है) और अन्त की कविता (जो क्षण की कविता) तात्कालिक कविता (फ्री वर्स) होती है के मध्य भी अन्तर होता है। तात्कालिक कविता में कोई पूर्णता या समग्रता नहीं होती। इसकी प्रवृत्तियाँ परस्पर विरोधी और उलझी हुई होती हैं।¹ वह ओग कहता है कि स्वच्छन्द कविता (फ्रीवर्स) समग्रगत मनुष्य की आसन्न एवं प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति होनी चाहिये। यह आत्मा शरीर और मन का ऐसा समवेत गायन है जहाँ कोई नहीं छूटता। वे सभी यहाँ एक साथ बोलते हैं यद्यपि यहाँ कुछ सशय होता है और कुछ जटिलता होती है किन्तु यथार्थ तो जटिलता और सशय से भरा हुआ है अतः स्वच्छन्द काव्य के लिये आडम्बरपूर्ण नियमों का निर्माण कोई प्रयोजन नहीं रखता।²

वस्तुतः व्हिटमैन ने अपने बधनों को लय और कथन शैली के पासों को तोड़ दिया था स्वच्छन्द काव्य की यही नियति है। इसी के अवलम्बन से गतानुगतिक शैली तथा इन्द्रियों और ध्वनियों के घिसे पिटेसाहचर्य से मुक्त हो सकते हैं। लारेस के अनुसार यद्यपि स्वच्छन्द काव्य व्हिटमैन का पर्याय है परन्तु उन्होंने अपने काव्य में इस सिद्धान्त को पूरी तरह नहीं उतारा। उन्होंने कृत्रिम रूप का बहिष्कार अवश्य किया किन्तु वे स्वच्छन्द काव्य को स्फूर्त मानते थे और उद्गारों को रूप विहीन समझते थे इसलिये उनका स्वयं का काव्य रूप विहीन बन गया। उनकी दृष्टि में हापकिन्स वर्तमान काव्य के विशुद्ध प्रतिनिधि है। उनके काव्य में गत और आगत का सच्चाई से अकन है। उनका समस्त भावोच्छ्वास आसन्न क्षण के प्रति निवेदित है। उनके भावोच्छ्वासों में जीवन धारा अनवरत रूप से प्रवाहित हो रही है। बृजेज का विचार था कि हापकिन्स की बहुचर्चित कविता 'दि लीडन एको ऐड द गोल्डन एको' पर व्हिटमैन का काफी प्रभाव पड़ा है। किन्तु हापकिन्स ने उसे बताया था कि "यद्यपि मेरी लबी कविताओं में व्हिटमैन की कविताओं से समानता देखी जा सकती है क्योंकि से कविताये अनियमित छन्द में लिखी गई है पर सारी समानता यही खत्म हो जाती है।"

हापकिन्स ने सन् 1882 में व्हिटमैन की छह कविताये पढ़ी थी और ब्रिजेज को लिखा था कि यद्यपि ये कविताये अत्यल्प हैं किन्तु इससे लेखक की उल्लेखनीय मौलिक शैली उसके विचारों की गति और लययोजना के सबंध में काफी जानकारी प्राप्त हो जाती है।³ एज़रा पाउण्ड की कविताओं में भी व्हिटमैन का प्रभाव देखा जा सकता है किन्तु इसे नकारते हुए टी.एस. इलियट का कथन है कि "मैंने व्हिटमैन को बहुत बाद में

1 डी.एच.सें 'प्रीफेस टू हिज अमेरिकन एडीशन ऑफ न्यू पोएम्स'

2 वही 'फ्री वर्स पोएनिक्स' पृ 218-22

3 जे.एम.हापकिन्स 'लेटर्स टू राबर्ट ब्रिजेज' पृ 153

पढ़ा और मुझे उसके काव्य और शैली की मान्यताओं को त्याग देना पड़ा। मेरा विचार है कि पाउण्ड पर व्हिटमेन का कोई प्रभाव नहीं पड़ा।”¹

एजरापाउण्ड के काव्य में प्रतिष्ठित होते ही आलोचकों ने उसे स्वीकार कर लिया। पाउण्ड ने प्रचलित मुक्त छन्द और रूपात्मक मुक्त छन्द में भेद चिह्न उपस्थित किया। उसने जहाँ एक ओर मुक्त छन्द में रचना कर मुक्त छन्द के आंदोलन को आगे बढ़ाया वहीं दूसरी ओर कैथोलिक एन्थोलाजी का प्रकाशन कर इलियट जैसे लोगों को सामने लाये। इलियट का मुक्त काव्य विषय वस्तु और रूप की दृष्टि से लाफोग से प्रभावित है। इलियट ने लिखा है कि लाफोग का मुक्त काव्य किसी न किसी प्रकार वैसा ही मुक्त छन्द है जैसा कि सेक्सपियर का परवर्ती काव्य। जहाँ तक मेरे अपने ‘वर्स’ का सवाल है वह वर्स लिब्र के मूल अर्थ के निकट पड़ता है। कम से कम जिस ढाँचे में लिखता है वह सीधे लाफोग और परवर्ती एलिजाबेथन ड्रामा के अध्ययन से उपलब्ध हुआ है और मैं किसी को नहीं जानता जिसने ठीक इसी बिन्दु से आरम्भ किया हो।² पाउण्ड के साथ हम वालास स्टेफन्स, मेरयन मूर, विलियम कार्लोस विलियम्स जैसे रचनाकारों को इस नये रचना विधान में लिखते हुए पाते हैं। इसी समय पेट मूर ने ढीले-ढाले छन्द सगठन के प्रयोग किये जिनकी पक़्तिया लम्बी और तुक परिवर्तित थे। यह प्रयोग उतना ही प्राचीन था जितना इटालियन कैन्जोनी जिन्होंने तुकान्त कविताओं में भी अतुकान्त पक़्तियों को स्थान दिया था। जैसा कि मिल्टन ने ‘लिसिड्स’ में व्यवहृत किया है। मिल्टन के पूर्व अभिव्यक्ति का माध्यम केवल हीरोइक कपलेट नामक छन्द रह गया था और लगभग एक शताब्दी तक इसकी सत्ता अचल रही। रोमांटिक कवि इस छन्द की एक रसता से ऊब गये थे फलतः उन्होंने अन्य स्वच्छन्द रूपों को अपनाया। उन्होंने मुक्त छन्द तथा स्पेन्सरी छन्द को प्रोत्साहन दिया। मिल्टन द्वारा प्रयुक्त और परिष्कृत मुक्त छन्द तत्कालीन कवियों का प्रिय छन्द बन गया। इस छन्द की स्वच्छदता ने इन कवियों की कल्पना को पूरा विस्तार दिया। रोमांटिक युग में सानेट (चतुर्दशपदी) का भी पुनरुत्थान हुआ और यह भी इन कवियों का प्रिय छन्द बना। शास्त्रीय युग में इस छन्द को त्याग दिया गया था, फलस्वरूप सानेट उस युग में लुप्तप्राय हो गया था।

अपने समय के काव्यकारों में मिल्टन का व्यक्तित्व सबसे महान् था उसके काव्य में बेन जानसन का शास्त्रीय रूप विधान और सौष्ठव मिलता है जिसका परिमार्जन मिल्टन के सगीत प्रेमी तथा कल्पना प्रवण व्यक्तित्व ने किया था। मिल्टन की महानतम कृति ‘पैराडाइज लास्ट’ महाकाव्य उसके गहन अनुभव का परिणाम है। उसने कठोर धर्म व्यवस्था के विरुद्ध वर्षों तक विद्रोह और प्रचार करने के उपरान्त अपने कटु अनुभवों के आधार पर इसकी रचना की थी। इसकी उदात्त कथावस्तु, चरित्र चित्रण, और परिस्थितियों के सन्निवेश तथा मुक्तछन्द ने इसे अनोखी महाकाव्योचित गरिमा प्रदान की। वर्ड्सवर्थ ने अपने काव्य में यद्यपि छन्दों का आग्रह किया था किन्तु आगे चलकर उसका भाषा को छन्द-बद्ध करने का आग्रह टूटता हुआ दिखाई पड़ा। जब मुक्त छन्द की परम्परा ने जोर पकड़ा तब वर्ड्सवर्थ की कई स्थापनाओं को चुनौती का सामना करना पड़ा। फलस्वरूप उसकी अधिकांश चिन्तन-प्रधान कृतियों में अतुकात मुक्त-छन्दों का प्रयोग किया गया है जैसे माइकेल तथा ब्रदर्स’ में इनमें छन्द की गति धीमी और नपी तुली है। यद्यपि वर्ड्सवर्थ प्रारम्भ में काव्य में छन्दों के महत्व का प्रतिपादन करते हैं और कहते हैं कि छन्द के क्षेत्र में बहुत अराजक स्थिति अच्छी नहीं कही जा सकती उसे व्यवस्थित होना चाहिये। छन्द के कुछ नियम होते हैं। जो भाषा के प्रश्न से जुड़े होते हैं। और काव्य

1 टीएस इलियट ‘इन्ट्रोडक्शन टू सेलेक्टेड पोएम्स आफ एजरापाउण्ड’ पृ 8-9

2 टीएस इलियट ‘सेलेक्टेड पोएम्स आफ एजरापाउण्ड’ प्रीफेक्स पृ 8

जिस आनन्द को तीव्रता प्रदान करना चाहता है उसमें भाषा और छन्द महत्वपूर्ण सहभागी होते हैं। यहाँ पर यह कहा जा सकता है कि क्रांतिकारी विचारधारा के कवि वर्ड्सवर्थ के छन्द सबधी विचारों में क्रांतिकारिता का पूर्ण अभाव है और वह लीक पर चलने वाले प्रामाणित होते हैं। परन्तु आगे चलकर उसने गद्य-पद्य की भाषा के कृत्रिम विभाजन को अस्वीकार किया और यह मान्यता प्रतिपादित की इन दोनों में कोई विशेष पार्थक्य नहीं है। वस्तुतः वर्ड्सवर्थ ही छन्द सबधी प्रतिभा अत्यन्त विशिष्ट न थी इसलिये उसके मन में बाद में छन्द को तुच्छ मानने की प्रवृत्ति उत्पन्न हुई तथा काव्य भाषा के प्रति घृणा उत्पन्न हुई यहाँ पर यह स्पष्ट कर देना उचित प्रतीत होता है कि छन्द कला में प्रवीण रचनाकार चाहे वह भारतीय साहित्य में हो या पाश्चात्य साहित्य, यदि उन्होंने छन्दों की राह छोड़ मुक्त छन्दों में लिखने का कार्य किया है तो उनका यह लेखन सफल एवं प्रभावी रहा। किन्तु जिन लोगों ने अपनी छन्दों की अज्ञानता को छिपाने के लिये या आधुनिक कविता के कै शौक में अपने आपको आगे लाने के लिये मुक्त छन्दों का आश्रय लिया है उन्होंने गद्य की छोटी-बड़ी पक्तियों में रचना भले कर ली हो किन्तु वे मुक्त छन्द के सफल रचनाकार नहीं हो सके। मुक्त छन्द में प्रवीणता के लिये यह आवश्यक था कि रचनाकार को छन्दों में भी प्रवीणता हासिल हो। यही कारण है कि वाल्ट व्हिटमैन छन्दों की धारा से अलग हटकर मुक्त छन्द में रचनाकार एक नयी काव्य राह का निर्माण तो करता है जिसमें आगे चलकर काव्य रथ संचरित होता है किन्तु उनका काव्य मुक्त छन्द के वास्तविक गुणों से सश्लिष्ट न होने का कारण आलोचकों के विरोधों का शिकार बनता है।

कॉलरिज ने अपनी दो कविताओं 'दिराइम आफ दि एशियन्ट मेरिनर' तथा 'कुबला खाँ' की रचना कर छन्दों को एक दिशा दी। यद्यपि छन्दों के विषय में उसकी कोई दृढ़ मान्यता नहीं है, काव्य के लिये वह छन्द को अनिवार्य शर्त नहीं मानता, पर बार-बार उसका आग्रह है कि उसे एक सगठित इकाई के रूप में प्रस्तुत होना चाहिये। वह छन्द की आवश्यकता या अनावश्यकता के सबंध में अपना मत अभिव्यक्त करने में सदैव हिचकिचाता रहा और कहीं पर कभी भी स्पष्ट मत प्रतिपादित नहीं कर सका। फिर भी उसने अपनी रचनाओं में छन्द और मुक्त छन्द दोनों का आश्रय लिया।

पाउण्ड के काव्य जगत में अपने मुक्त छन्दों को लेकर क्रियाशील होने तथा मुक्त छन्दों को कविता की रचना प्रक्रिया के अतर्गत सन्निविष्ट कर देने से आलोचकों द्वारा उसे स्वीकृति मिलनी प्रारंभ हो गई। प्रारंभ में तो आलोचक वाल्ट व्हिटमैन से लेकर एजरा पाउण्ड तक सब समस्त मुक्त छन्दकार रचनाकारों के विरोध में ही थे किन्तु वाल्ट व्हिटमैन के दाय को लेकर आगे बढ़े एजरापाउण्ड के काव्य को पाठकों द्वारा स्वीकृति मिलने से आलोचकों को भी अपनी दृष्टि में परिवर्तन करना पड़ा। फलस्वरूप रचनाकारों की विद्रोही प्रवृत्ति ने आलोचकों को इस बात के लिये बाध्य कर दिया कि वह विद्रोही कवि कलाकारों के मुक्त काव्य की विशेषताओं को स्वीकृति प्रदान करें। हाल में ऐसे विचार प्रस्तुत किये गये हैं जिनमें कवि के द्वारा नियंत्रण और कवि की प्रतिबद्धता के बीच विरोध पैदा करने वाले तर्क उपस्थित पाये गये हैं।¹ डकन ने कहा है "फार्म टू द माइन्ड, आब्सेसट बाइ कन्वेंशन इन सिग्नीफिकेन्ट इन सो फार एस इट सोज कन्ट्रोल"² डकन का यह कथन कवि कौशल को परम्परा में बंधे रहने का अपने को बने हुए साचे में ढालने का सलल्य सकेत किया है, जिसमें कवि की कलम की सीमा बन जाती है। इसी प्रकार एलिजाबेथ ड्र्यू ने कहा है कि कवि द्वारा काव्य रूप का चयन किये जाने से उसकी सीमा बन जाती है जिसके पीछे वह अपनी योग्यता और अपना श्रम नष्ट कर देता

1 राबर्ट डकन 'आइडियान आन द मीनिंग आफ फार्म' पृ 60

2 राबर्ट डकन 'आइडियान आन द मीनिंग आफ फार्म' पृ 610

है।¹ किन्तु हम देखते हैं कि इनकी यह धारणा अत्यन्त भ्रात तथा असंगत है। वस्तुतः इनकी इस धारणा से बढ़कर असंगत तथा भ्रात धारणा का अन्यत्र मिलता अत्यन्त दुर्लभ है। कवि द्वारा स्वीकृत रचना प्रक्रिया, वह भी परम्परा के विद्रोह में अपनायी गयी, कभी भी कवि की कल्पना और उसकी रचना धर्मिता को न तो सीमा बद्ध करती है और न ही नियंत्रित। परम्परा के विरोध में खड़ा हुआ विद्रोही कवि जब परम्पराओं और रुढ़ियों को तोड़कर उनसे आगे निकलता है तो यह कैसे सोचा जा सकता है कि वह स्वयं अपने लिये रुढ़ियाँ तैयार करेगा और उन्हीं में फँस कर रह जायेगा। कोई भी विद्रोही व्यक्ति केवल परम्परा व रुढ़ियों से ही विरोध नहीं करता वह अपने आप से भी विद्रोह करता है। फलस्वरूप अपने द्वारा स्वीकृत तथा अपनायी गयी प्रक्रिया को, यह आभास होने पर कि वह सीमा बद्ध या नियंत्रित करने वाली है तो वह उस प्रक्रिया सीमा या स्वरूप का परित्याग कर उससे आगे बढ़ जाता है।

विद्रोही रचनाकार या कलाकार कभी किसी सीमा में नहीं बधता। वह नित्य नये की खोज में सलग्न रहता है-एजरा पाउण्ड में हम यही सब विशेषताये पाते हैं। वह आभिजात्य वर्ग की भाषा को जन समुदाय की भाषा में उच्च वर्गीय समाज एवं संस्कृति के गान को जनतन्त्रात्मक भावनाओं एवं जनसमस्याओं के चित्रण में, तथा परम्परागत चली आ रही छन्दयुक्त कविता को छन्दों के नियंत्रण से मुक्त कर मुक्त छन्दों में रचना करता है। किन्तु वह यही नहीं रुकता। उसकी रचना प्रक्रिया में किसी प्रकार की सीमाये नहीं बनती जिसे माध्यम से उसे नियंत्रित किया जा सके। वह अपने काव्य में निरन्तर प्रगतिशील तत्वों की खोज तथा नवीन मार्ग के अन्वेषण में सलग्न रहता है।

डकन अपने लेखो-विचारों में रॉबर्ट फास्ट के कथन “आई वुड एस सून् राइट फ्री वर्स एस प्ले टेनिस विद द नेट डाउन” को अधिकांशतः व्यक्त करते हैं यह तर्क परम्परावादी छन्दसिक अवधारणा के लिये अधिक स्पष्ट है क्योंकि उनका यह छन्दशास्त्र टेनिस की कोर्ट की तरह है जो मनुष्य द्वारा निर्मित है जिसकी सीमाये हैं जिसकी सीमा में रहकर ही कलम का रैकेट घुमाया जा सकता है। यदि कहीं भूलसे भी किसी रचनाकार का कलम का यह रैकेट छन्द शास्त्र के टेनिस कोर्ट से बाहर निकला तो उसके सामने फाउल होने का खतरा ही नहीं होता वरन् उसकी रचना पूरी तरह से फाउल हो जाती है। लेकिन मुक्त छन्दकार के लिये फाउल होने का ऐसा कोई खतरा नहीं होता। वह उन्मुक्त विचरण के लिये पूर्ण स्वतन्त्र है परिणामतः वह अपने लिये नित्य नये मार्ग खोज लेता है जबकि परम्परावादी छन्दशास्त्रियों को कोल्हू के बैल की तरह छन्दों के अनुशासन में चलना पड़ता है वह एक कदम भी उस अनुशासन को छोड़कर चलने के लिये स्वतन्त्र नहीं। इससे पते हटकर डकन के टेनिस वाले तर्क पर ही रहे तो डकन कहेंगे ‘द एक्सप्लोरर डिस्प्लेस द मीनिंग आफ फिजिकल एक्सप्लेस इन एवे डिफेरेन्ट फ्राम दैट डिस्प्लेस बाइ द टेनिस प्लेयर।’² और यह सामान्य बात है कि एक्सप्लोरर एक कवि के रूप में उससे प्रतिबद्ध है, जिसे चार्ल्स ‘आल्सोनयो कम्पोजीशन बाइफील्ड, एस अपोज्ड टू इन हेरिटेड काइन, स्टैन्जा अवर आल फार्म’ कहते हैं।³

वैसे इस सदी के मुक्त छन्द के रचनाकारों में सबसे प्रभावशाली नामों में पाउण्ड, विलियम्स और इलियट का है। इन लोगों की कविताओं की प्रमुख विशेषता है उसका वाक्य विन्यास जो अमेरिका में होने वाली

1 एलिजाबेथ ड्युयू, ‘पोएट्री ए मॉडर्न गाइड टू इट्स अडरस्टैंडिंग एंड इन्फायमेन्ट’

2 रॉबर्ट डकन ‘आइडिया ज आ न मीनिंग आफ फार्म’, पृ 23

3 डोनाल्ड एम अलेन ‘प्रोजेक्ट व वर्स’ पृ 387

बतचीत जैसा है, किन्तु इसकी लय एक तरह आसन्न गायन उत्पन्न करती है।¹ पाउण्ड का काव्य-विधान का सबसे बड़ा जा योगदान है वह इसका यह लय विधान ही है। मुक्त छन्दों के विषय में हिन्दी साहित्य में निराला के भी मुक्त छन्दा की यही प्रमुख पहचान है। वे कहते हैं डोन्ट चाप योर स्टफ इन टू सेपरेट आइ एम्बस” और कम्पोज इन द सिक्वेन्स आफ द म्यूजिकल फ्रेज नाट इन द सिक्वेन्स आफ मेट्रोनाम।² पाउण्ड की मुक्त छन्द सबधी अवधारणा ने पाश्चात्यवर्ती समस्त रचनाकारों के लिये एक मार्ग निर्धारित किया। मनोवैज्ञानिक प्रतीकों ने तो मुक्त छन्द के सम्बन्ध में सदहास्पद स्थिति को और बढ़ा दिया फलस्वरूप मुक्त छन्द की पक्तियों को किसी निश्चित सीमा में नहीं बाधा जा सकता। वे कविया के अनुभव एवं उनके स्वयं द्वारा निर्मित ढांचे में आकर ही प्रस्तुत होती है। वारेन टालमन का विचार उल्लेखनीय है ‘रिदम राइम्स मार्जिन्स लाइन्स एंड स्टैन्जास मूव इन करेस्पान्डेन्स इन द रिस्पास इज ट्राइंग टू वाडी फोर्थ रदर दैन टू सम प्री डिटरमिन्ड पैटर्न’।³

मुक्त काव्य के प्रचलन ने छन्द निर्धारण एवं यति स्थानों की समस्या को जटिलतर बना दिया है। फलस्वरूप मुक्त काव्य में हम विभिन्न प्रकार के चिह्न यति हैं जिनका अपना अर्थ होता है। हिन्दी में तो यह विशेषता है कि जैसा लिखते हैं वैसा पढ़ते हैं इसलिये किस शब्द पर कहाँ जोर देना है यानी कहा बलाघात है कहा नहीं है यह प्रच्छन्न नहीं रहता। किन्तु अंग्रेजी में यह बात नहीं है।⁴ इसीलिये हापकिन्स ने अपनी कविताओं में पढ़े जाने वाले चिह्न भी चिह्नित किये हैं। वस्तुतः मुक्त काव्य में शब्दों के साथ ही साथ डैस, हाइफन, कामा, अक्षरों का बिखराव आदि निरर्थक नहीं होता। उन सबका अपना अर्थ होता है जिससे वह कवि एवं कविता को अधिक अच्छे ढंग से स्पष्ट करते हैं। मुक्त काव्य में प्रयुक्त विभिन्न चिह्नों के महत्व का प्रतिपादन करते हुए टामस जानसन ने लिखा है कि डिक्विन्सन यूज्ड डैसेज एस ए म्यूजिकल डिवाइस’।⁵ और यह डैस बराबर चरण के अंत में यति के सूचक नहीं होते

“बिहाइड मी—डिप्स एटर्निटी

बिफोर मी— इम्मार्टिलिटी

माइसेल्फ—द टर्म बिट्वीन

डेथ बट द डिफ्ट आफ ईस्टर्न ग्रे

डिसॉल्विंग इन् टू डॉन अवे

विफोर डि वेस्ट बिगिन।”⁶

आलसोन इस बात पर बल देते हैं कि यतियों का निर्धारण इस रूप में होना चाहिये जिस रूप में पक्तियाँ

1 ‘निराला आर मुक्त छन्द’ शिवमगलसिद्धांतकर, पृ 114

2 रजरापाउण्ड ‘मेक इट न्यू’ पृ 139

3 रजरापाउण्ड ‘मेक इट न्यू’ पृ 335

4 वाईडेवी ‘डी डे एन्ड आफ्टर’ पृ 335

5 शिवमगल सिद्धांत कर ‘निराला और मुक्तछन्द’ पृ 113

6 टामस एस जानसन ‘द कम्प्लीट पोएम्स आफ एमिली डिक्विन्सन’ पृ 10

7 टामस एस जानसन ‘द कम्प्लीट पोएम्स आफ एमिली डिक्विन्सन’ पृ 353

पृष्ठ पर सजाई गई है। आलसोन सासो की गति के अनुसार पाठ विधि सकेत करते हैं यह कहते हैं कि जिस प्रकार समय लेकर व्यक्ति काव्य पाठ करे उसी दूरी के अनुसार वह रिवाज कर लिया जाये। निराला भी मुक्त छन्द के सदर्थ में इसी तथ्य का प्रतिपादन करते हुये मुक्त काव्य में आर्ट आफ रीडिंग की स्थापना करते हैं जो उनके कविता पाठ एवं लेखन का महत्वपूर्ण अंग रहा है। मुक्त काव्य की उद्भावना के बाद से इस क्षेत्र में कार्य करने वाले रचनाकारों में अब आर्ट आफ रीडिंग का अभाव सा हो गया है। फलस्वरूप उनके काव्य में पाया जाता है कि उनकी इच्छानुसार पक्तिया का प्रारंभ और अंत होता है। फलतः न तो उनमें आर्ट आफ रीडिंग है और न ही यति-चिह्नों आदि का सफल प्रयोग होता है।

पाउण्ड और इलियट के अतिरिक्त डायलन, टामस विलियम एम्पसन आदि कवियों ने मुक्त छन्द को तराश तराश कर एक कृत्रिम सूक्ष्मता और सार्वजनीनता प्रदान करने का सफल प्रयास किया है। एम्पसन का वाक्य विन्यास ऐसा है जो अर्थ का विस्तार करने में मुक्त छन्द के अत्यन्त निकट है। वस्तुतः छन्दों की बढ़ती विरुद्ध मुक्त छन्द का यह आंदोलन अंग्रेजी साहित्य में वाल्ट व्हिटमैन द्वारा आभिजात्यवर्गीय भाषा व कविता के विरोध में चलाया गया एक आंदोलन है जिसे अनेक कवियों के माध्यम से समय समय पर गति एवं विकास के अवसर प्राप्त हुये तथा एजरा पाउण्ड तक आते-आते वह पूर्ण रूप से काव्य जगत में प्रतिष्ठापित होकर बाद के रचनाकारों के लिये पाथेय सिद्ध हुआ।

मुक्त छन्द और फ्रांसीसी कविता

विश्वसाहित्य में कविता के शिल्प में हो रहे परिवर्तन से फ्रांसीसी काव्य जगत् भी अछूता न रहा। फ्रांसीसी काव्य जगत में विकटर ह्यूगो, म्यूसेट नरवल आदि ने साहित्य के क्षेत्र में नयी उद्भावनाएं देकर उसमें परिवर्तन का प्रयास किया। बोदलेयर ने तो उसमें मुक्त छन्दों में निरंतर रचना कर अपनी प्रतिबद्धता रुढ़िगत काव्य शिल्प के स्थान पर एक नवीन शिल्प विधान के प्रति व्यक्त की। ह्यूगो के विषय में कहा जाता है कि वह रूसो से प्रभावित था और चौदह वर्ष की आयु में उसने एक दुखान्त नाटक लिख डाला था। बीस वर्ष की आयु में उसका प्रथम काव्य सकलन प्रकाश में आ गया था।¹ उसका समग्र मूल्यांकन करते हुये एल कजामिया ने फ्रेंच साहित्य के इतिहास में लिखा है कि उसमें कल्पना का वेग, करुणा की शक्ति, और दृष्टि का चमत्कार था। उसकी प्रतिभा घनिष्ठ रूप में मानवीयता से जुड़ी हुई थी और वह जीवन के सुख दुख को अच्छी तरह समझता था।² उसने फ्रांसीसी स्वच्छन्दतावाद के दक्षिण पंथी व वामपंथी विचारों को एक इसरे के निकट लाने का प्रयास किया था। उसके सृजन की सीमाएं हो सकती हैं पर वह फ्रांसीसी स्वच्छन्दतावाद का सूत्रधार तो है ही जिसकी अभिव्यक्ति उसने कविता उपन्यास नाटक आदि सभी क्षेत्रों में किया है।³ वस्तुतः कवि केवल कविता ही नहीं रचता वह सारे ससार को पारदर्शी बना देता है। कवि के महत्व को स्पष्ट करते हुये इमर्सन कहता है कि जिस प्रकार कोलिनसिपस की आंखें पृथ्वी को भेद सकती थीं। उसी प्रकार कवि ससार के काच के समान पारदर्शी बना देता है। वह हमें वस्तुओं के मूलस्वरूप और उनकी यथार्थस्थिति का बोध कराता है। वह जानता है कि विचार बहुरूपी होते हैं। वह जीवन का अवलोकन करता है और उन रूपों का प्रयोग करता है जो जीवन को अभिव्यक्त कर सके उसकी वाणी प्रकृति की गति

1 'ए बी बी ट्राविक वर्ल्ड लिटरेचर' पृ 102

2 एल कजामिया 'ए हिस्ट्री आफ फ्रेंच लिटरेचर' पृ 311

3 'हिन्दी स्वच्छतावादी काव्य' डॉ प्रेमशंकर, पृ 24

क साथ प्रवाहित होती ह ।¹

फ्रासीसी काव्य जगत में क्रांतिकारी परिवर्तन लाने वाले सबसे बड़े हैं लाफोग । और यदि यह कहा जाए कि लाफोग ने अमेरिकी साहित्यको प्रभावित किया है तो अतिशयोक्ति न होगी क्योंकि अमेरिका निवासी इंग्लैंड प्रवासी एजरा पाउण्ड और टी.एस. इलियट ने लाफोग को उन समस्त क्षेत्रों में ख्याति दिला दी थी जहाँ पर अमेरिकी साहित्य पढ़ा-पढ़ाया जाता था । यह तथ्य अलग है कि उन आलोचकों का उद्देश्य लाफोग को ख्याति दिलाना या प्रशंसा करना न होकर अपने साहित्य को एक आधार देकर स्थापित करना था । काले भी लाफोग को कैनेथ बर्क द्वारा ही जान पाए । वस्तुतः लाफोग को हार्टक्रैन ने अपने भाषान्तर प्रयास के द्वारा अमेरिकियों के लिये सुलभ बनाया । सन् 1918 में एजरा पाउण्ड ने 'लिटिल रिव्यू' में लाफोग साहित्य का विश्लेषण करते हुये उसके मूल फ्रेच उदाहरणों का ही उल्लेख किया । लाफोग के आदम विट ने पाउण्ड को तथा उसके रूपज्यातो ने इलियट को बहुत प्रभावित किया था । इलियट का काव्य लाफोग से बहुत ज्यादा प्रभावित है किन्तु उसकी महनीयता को देखते हुये इलियट को लाफोग के क्रेच काव्य की सीमा से अग्रेजी काव्य की सीमा में लाने की शुरूआत के लिये कोई अफसोस नहीं था । वस्तुतः क्रेच साहित्यकार आवागार्त ने ही अग्रेजी की प्रयोगवादी काव्य धारा को प्रभावित किया जिसका मूलरूप मुक्त छंद मुक्त काव्य और स्वच्छन्द काव्य में देखने का मिलता है ।

जहाँ तक फ्रासीसी काव्य जगत में मुक्त छंदों की रचना का प्रश्न है बादलेयर ने अमेरिकी कवियों की भाँति ही मैकफर्सन एवम् बट्रैड की गद्य-कविताओं से अपना मार्ग खोजा । उसने फ्रेच कविता में गद्य कविता या मुक्त छन्दों में प्रणयन के लिये काफी समय तक इंग्लैंड प्रवास भी किया और मुक्त छन्द या गद्य कविता का लेखन भी किया किन्तु जहाँ तक फ्रेच कविता में मुक्त छन्दकार के रूप में स्थापित होने का प्रश्न है वह मुक्त छन्दकार के रूप में स्थापित न हो सका । इसका श्रेय तो गुस्ताव और जी लाफोग को ही प्राप्त होता है, फिर भी फ्रासीसी काव्य जगत में गद्य कविता के प्रारंभ का श्रेय बादलेयर को ही प्राप्त है ।

मलामें जिस समय अपने काव्य सिद्धांतों की स्थापना के लिये आन्दोलनरत था, उसके साथ विलियम बटलर एट्स, वालेरी, और जीद जैसे अनेक प्रसिद्ध तथा अप्रसिद्ध कवि साथ में थे । मलामें की काव्य-भाषा सामान्य भाषा से नितात पृथक् है, इसलिए उसने जिन शब्दों का प्रयोग किया है उसका सामान्य अर्थ अभिप्रेत नहीं है । उनका प्रत्येक शब्द प्रतीक के रूप में प्रयुक्त हुआ है । वह इन्द्रिय गम्य जगत् के परे एक नये अर्थ की उद्भावना करता है ।² वस्तुतः मलामें कविता को पूर्णतः आकस्मिकता से अलग करना चाहते थे । उनका विचार था कि कविता का प्रत्येक अंग पूर्ण हो व अन्य अंगों से घनिष्ठ रूप से सबद्ध हो । कविता के अर्थ को कविता के रूप से अभिन्न होना चाहिये । शब्द सकेत मात्र नहीं होते वे सकेत से अधिक होते हैं । मलामें का कथन है कि "कविता मानवीय भाषा के आदिम और अनिवार्य लय के माध्यम से अस्तित्व के आयामों के रहस्यमय स्वरूप का प्रकाशन है । कविता हमें उदबुद्ध करती है तथा हमें आध्यात्मिकता की ओर उन्मुख करती है ।"³ लाफोग के मित्र और एक प्रकार से प्रतीकवादी निकाय के एक सदस्य गुस्ताव का ने वैसी कविताये लिखी जो सक्षिप्त और स्पष्ट रूप से शब्दाडंबर हीन थी । लाफोग अपने समय का एक मात्र अधिकारिक

1 इमर्सन 'वर्क्स वार्ड' पृ 25

2 सी.एम.बावरा 'द होरिटेज आफ सिम्बॉलिज्म' पृ 5

3 मलामें 'मैसेज पोएटिक ड्यू सिम्बालिज्म' II पृ 321

फ्रेच कवि था जिसने अपने काव्य ग्रंथों में मुक्त छंद को पर्याप्त स्थान दिया है। किन्तु उसके मुक्त काव्य के सदर्भ में आलोचकों का मानना है कि उसके काव्य में लय एवं ताल का अभाव है। उसने अपने मुक्त काव्य की पक्तियों को संगीतात्मक इकाई बनाने का प्रयास ही नहीं किया।

जहाँ तक रिम्बो के साहित्यका प्रश्न है उसके काव्य में एक नये उन्मेष की सूचना मिलती है। रिम्बो और पाल वल्लेन घनिष्ठ मित्र थे तथा उनका काव्य भी परस्पर अनेक रूपों में समान है। वह उन फ्रांसीसी कवियों में से एक था जो मुक्त छंद में कविताये किया करते थे। उसका मुक्त छंद वल्लेन के 'वर्स लिब्रे' अर्थात् परम्परा छन्दों के स्वच्छन्द प्रयोग से भिन्न है। उसका प्रयोग विशेषतः शिल्प से सबधित है। उसका काव्य वल्लेन की अपेक्षा अधिक संगीतात्मक है।

फ्रांसीसी स्वच्छन्दतावाद ने कवियों की कल्पना एवम् भाव प्रवणता को ऐसा आधार प्रदान किया जिसके चलते उसे पद्य में बाधना मुश्किल हो गया। इसका कारण यह था कि उस समय जीवन जटिल हो गया और उसकी अभिव्यक्ति किसी ऐसे साधन के द्वारा संभव नहीं रह गई जो पद्य में व्यवहृत होती थी, फलस्वरूप गद्य का आश्रय लेना पड़ा लेकिन गद्य की भी अपनी सीमाय होती है, उसका भी छन्द बन गया तो मुक्त काव्य का प्रवर्तन अवश्यभावी हो गया जिसकी अभी कोई सीमा निश्चित नहीं है। इसके लिये किसी भी प्रकार के बंधन नियम अनुशासन की कोई आवश्यकता नहीं। लाफोग की लिखी हुई वे दस कविताये जो सन् 1886 के अगस्त और दिसम्बर के बीच 'लाबोग' में छपी थी मुक्त काव्य की अप्रतिम उदाहरण हैं। इनकी सक्षिप्तता और वैयक्तिकता ऐसी है कि इनसे मुक्त काव्य की परिभाषा स्वरूप एवं सम्पूर्णता स्वयं परिलक्षित होती है। गुस्ताव ने जहाँ एक ओर मुक्त काव्य संबंधी सिद्धांत का प्रतिपदन किया वहीं दूसरी ओर उसने उसके सकल विनियोजन के लिये कविताये भी लिखी। लाफोग ने यद्यपि अनेक कविताये तथा काव्य सकलन मुक्त छन्दों में लिपिबद्ध किये किन्तु उसने मुक्त छन्दों के स्वरूप व सिद्धान्त के विषय में किसी भी प्रकार की स्थापना नहीं की। किन्तु लाफोग की कविताओं से ही एक ऐसा मार्ग प्रशस्त हुआ जो अपने आप में मुक्त छन्द का मार्ग बनकर पाश्चात्यवर्ती रचनाकारों के लिये निदर्शक बना। लाफोग के मुक्त काव्य को देखते हुये कहा जा सकता कि मुक्त काव्य की प्रत्येक पक्ति अपने आप में एक इकाई है अपने ही नियम का पालन करती है। वहाँ उच्छलन नहीं है पक्ति अपनी लंबाई आप प्राप्त करती है चाहे लंबी हो या छोटी और एक अवतरण सामान्यतः एक वाक्य निर्मित करता है।¹ रिम्बो के बाद मुक्त काव्य का सर्वप्रथम प्रयोग किसने किया इस विषय में फ्रेच साहित्य में काफी विवाद है फिर भी मेरी क्रिन्सिसका का नाम लिया जा सकता है जो साहित्यिक क्षेत्र में 'क्वीन आफ् पोलैड' के नाम से विख्यात है। मेरी 'क्रिन्सिसका' में अवश्य ही एक मौलिक कलात्मक संवेनशालता है किन्तु यह सुंदर सुगुफित प्रचलित अलंकरण भर होकर रहे गया है।²

फ्रांसीसी काव्य-जगत् में मुक्त छन्दों की अवधारणा तथा उनके प्रथम प्रयोग को लेकर के विभिन्न कवियों रचनाकारों के सदर्भ में पर्याप्त मतभेद है। इस समय के अनेक रचनाकारों ने ऐसी कविताये लिखी हैं जो मुक्त छन्दों को सीमा के अंतर्गत आती हैं। प्रायः गुस्ताव का लाफोग, एवं रिम्बो में से किसी एक का नाम प्रथम मुक्त छन्द रचनाकार के रूप में गिनाया जाता है। गुस्ताव का जो कि मुक्त छन्दों का सिद्धान्तकार था उसने कविताओं की अपेक्षा इतनी ही अच्छी दी जैसा कि मुक्त काव्यकार जी सुपर बी एल ने लिखा है फ्रांस

1 'निराला और मुक्त छन्द' शिव मंगल सिद्धान्तकर, पृ 127

2 'निराला और मुक्तछन्द' शिवमंगल सिद्धान्तकर, पृ 127

मे इस बात को लेकर बहुत तर्क वितर्क है कि लाफोग या गुस्तावका ने सर्वप्रथम फ्रांस में मुक्त काव्य का प्रयोग किया। मेरे लिये यह प्रश्न ही नहीं उठता। मैं नहीं जानता कि वह एक कवि भी है स्वभावतः उसकी कविता मुझमें कोई रुचि ही पैदा नहीं करती वह अस्तित्व रहित है जबकि लाफोग हमेशा हम लोगों के साथ है एव परवर्ती काव्य कारों का मार्ग दर्शन करता है। इस दिशा में रिम्बो के प्रयास के रूप में कुछ कविताओं का ही उल्लेख किया जा सकता है। जहाँ तक लाफोग का प्रश्न है वह फ्रांस के सर्वप्रमुख मुक्त काव्यकारों में से एक है सर्वश्रेष्ठ है सर्वप्रथम है। उसने न केवल अमेरिकी कवि वाल्ट व्हिटमैन का साहस पूर्वक अनुसरण किया वरन् अपनी कविताओं से फ्रांसीसी तथा अमेरिकी काव्यकारों की प्रभावित कर फ्रांस तथा अमेरिका में मुक्त काव्य को उसकी सम्पूर्णता तक पहुँचाया। ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में जहाँ तक लाफोग और वाल्ट व्हिटमैन हैं वे श्रेष्ठ काव्य रचना का प्रश्न है वहाँ पर प्रथम मुक्त छन्द के प्रयोग कर्ता के रूप में तो वाल्ट व्हिटमैन का ही नाम आता है। और लाफोग वाल्टव्हिटमैन की कविताओं का अनुवाद कर उससे मुक्त काव्य रचना सीखता प्रतीत होता है। किन्तु वास्तविकता यह है कि लाफोग ने मुक्त छन्दों का मार्ग भले ही वाल्टव्हिटमैन से प्राप्त किया है अपने साहित्य के प्रणयन में वह वाल्टव्हिटमैन की तुलना में अधिक सफल हुआ है। टी.एस. ईलियट भी उसे वाल्ट व्हिटमैन की तुलना में बड़ा मुक्त काव्यकार मानते हैं।¹ स्पष्ट है कि मुक्त छन्दों के क्षेत्र में पाश्चात्य साहित्य में मुक्त छन्द का रूप में लाफोग और वाल्ट व्हिटमैन का नाम आता है जिनमें वाल्ट व्हिटमैन ने पाश्चात्यवर्ती कवियों के लिये मुक्त छन्दों का वरेण्य पथ प्रदर्शित किया, वहीं लाफोग उस पथ पर चलकर मुक्त छन्दों का विशाल प्रासाद खड़ाकर मुक्त छन्द रचना के लिये सफल उदाहरण प्रस्तुत करते हुये रचना कर्म में प्रवृत्त होने के लिये आधार प्रदान किया।

निराला साहित्य में मुक्त छन्द

निराला के प्रयोगी व्यक्तित्व ने काव्य के जिन विविध क्षेत्रों में पुरस्सरता प्रदान की उनमें छन्द विशिष्ट रूप में महत्वपूर्ण है। निराला ने अपने काव्य की रचना प्रक्रिया में छन्द के पारम्परीय आवर्तक नियम-बन्धनों की बड़ी सावधान से उपेक्षा की है। उनके नवरस-रुचिर एवं विद्रोही कलाकार ने अपनी युगीन काव्यधारा में छन्द क्रान्ति का प्रवर्तन किया। द्विवेदी युग की छन्द शासित काव्यधारा के तुरन्त बाद छन्दों के साथ स्वच्छन्दता मुक्ति की व्यवहार धर्मा प्रकृति के रूप में प्रस्तुत करने के कारण निराला के कविरूप को सर्व प्रथम छन्द विरोधी और मुक्त छन्द के प्रवर्तक के रूप में देखा गया। पत ने उन पर कविता लिखते हुए उनके विरोध के प्रथम तत्व के रूप में उनकी इस शक्तिमती छान्दस शक्ति का ही गायन किया—

छन्द बन्ध ध्रुव तोड़-फोड़ कर पर्वत कारा,

अचल रूढ़ियों की कवि तेरी कविता-धारा,

मुक्त अबाध अमन्द रजत-निर्झर सी निसृत,

गलित-ललित आलोक-राशि चिर अकलुष अविजित।

निराला छन्दों गुरु थे¹ उनका छन्द प्रयोग वैविध्यपूर्ण है निराला के छन्द प्रयोग को देखते हुए डॉ हजारी प्रसाद द्विवेदी ने लिखा है—“यह ध्यान देने की बात है कि निराला जी के आरम्भिक प्रयोग छन्द के बन्धन से मुक्ति पाने का प्रयास है। छन्द के बन्धनों के प्रति विद्रोह करके उन्होंने उस मध्ययुगीन मनोवृत्ति पर पहला आघात किया था जो छन्द और कविता को प्रायः समानान्तर समझने लगी थी। निराला जी ने जब छन्दों के प्रति विद्रोह किया तो उनका उद्देश्य छन्दों की अनुपयोगिता बताना नहीं था वे केवल कविता के भावों की व्यक्तिगत अनुभूति को भावों की स्वच्छन्द अभिव्यक्तियों को महत्व देना चाहते थे।² दिनकर के शब्दों में “अतुकान्त एवं स्वच्छन्द छन्दों का प्रयोग निराला जी ने केवल इसीलिए नहीं किया कि उन्हें नपे-तुले चरणों एवं तुकान्त पदों की एक रसता से त्राण पाने की आवश्यकता थी यद्यपि पहले-पहल इसी आवश्यकता की अनुभूति से उन्हें स्वच्छन्द छन्दों की सम्भावनाये भासित हुई होगी। उनके अभिनव एवं क्रांतिकारी प्रयोग इसलिए भी महत्वपूर्ण है कि कविता के भीतर वह जिस पूर्ण चमत्कार की सृष्टि करना चाहते हैं, उनकी क्रिया में भावों के आरोह-अवरोह के अनुसार आने वाले शब्द अथवा नाद शक्ति से अद्भुत सहायता पहुँचाते हैं।.....स्वच्छन्द छन्दों के प्रयोग के द्वारा उन्होंने समकालीन पाठकों की श्रुति चेतना का विस्तार किया है।”³

जिन विद्रोहपूर्ण परिस्थितियों और संघर्षों के परिणाम स्वरूप विश्व के प्रत्येक साहित्य में, मुक्त छन्द का प्रादुर्भाव आरंभ हुआ है, हिन्दी में भी मुक्त छन्द के प्रारंभ और उसके विकास में कमोवेश वे सारी बातें हम निवेश्य पाते हैं। हम जनते हैं कि मुक्तकाव्य, परंपरागत रूढ़ियों से विद्रोह का परिणाम है। सच है

1 डॉ पद्मासिंह शर्मा—‘निराला’, राजकमल प्रकाशन दिल्ली प्र स 69 पृ 137

2 डॉ हजारी प्रसाद द्विवेदी—हिन्दी साहित्य पृ 568

3 रामधारी सिंह दिनकर—हिन्दी कविता और छन्द, मिट्टी की ओर, उदयाचल, पटना प्र स 46, पृ 116

कि सघनता जितनी बीहड होती है, उसके विरुद्ध उतना ही कड़ा विद्रोह होता है। यह विचार विज्ञान में ही नहीं, जीवन और साहित्य में भी समान रूप से लागू होता है। जनता, जीवन और समाज के बीच उपजते हुए विद्रोह को कलाकार मुख्यतः नव सांस्कृतिक समझ का कवि बड़ी आसानी से पकड़ पाता है, क्योंकि उसकी संवेदनशीलता सामान्य रूप से भिन्नतर होती है। इसी प्रकार मुक्तछन्द का प्रादुर्भाव भी सामाजिक, आर्थिक, ऐतिहासिक, एवं साहित्यिक एक रस रूढ़ियों से मुक्ति का पर्याय है। स्पष्ट है कि पुराने काव्य-साचे के विरुद्ध नये आधुनिक¹ साचे की मांग होना चाहिए। इसलिए मुक्त छन्द के प्रादुर्भाव की अनिवार्यता को भारतीय साहित्य, अर्थतन्त्र, सामाजिक जीवन और इतिहास के परिप्रेक्ष्य में देखना-दिखाना आवश्यक हो जाता है।

हिन्दी साहित्य का इतिहास इस बात को तो स्वीकारता है कि रीतिकाल की ऊघती-अलसाई साहित्यिक प्रवृत्ति को ठोकर देकर भारतेन्दु ने हिन्दी काव्य में प्रगतिशील राष्ट्रीय चेतना का अनुप्रवेश किया, लेकिन इसी काल में काव्य की अभिव्यजना प्रणाली में विद्रोह का आरम्भ हो चुका था, इसकी जानकारी आधुनिक हिन्दी साहित्य के इतिहास लेखकों को या तो नहीं² है या इतिहास के साथ ये लोग अन्याय करते हैं। हमारा संकेत एक भारतेन्दु कालीन विद्रोही कवि महेशनारायण की ओर है। भारतेन्दु-काल के साहित्यकारों का जो इतिहास हमारे सामने है, वहाँ भी इस कवि का उल्लेख नहीं है। यह भी एक इस बात का प्रमाण है कि इस कवि में विद्रोह की भावना थी। भारतेन्दु काल में इस कवि के लिए इतिहास में स्थान प्राप्त कर लेना बहुत आसान था। यह तो खड़ी बोली का प्रारम्भिक काल था और उस समय, इस बात को लेकर बहस चलती थी कि खड़ी बोली में कविता लिखी भी जा सकती है और उस युग के उन्नायक तक उदासीनता प्रकट करते थे। फिर मुक्त छन्द लिखने का साहस करने वाले महेशनारायण को इतिहास में स्थान नहीं मिला, तो यह उनके व्यक्तित्व के अनुकूल ही है, प्रतिकूल नहीं। मुक्त काव्य के कवि के लिए सबसे बड़ी बात यह होती है कि उसके भीतर मुक्तता की चेतना है कि नहीं। कारण, मुक्त का कोई सर्व स्वीकृत सिद्धान्त हमारे साहित्य में अभी तक नहीं आया है और न ही आ सकता है क्योंकि सिद्धान्त स्थिर हो जाने के बाद तो मुक्त काव्य रीतिबद्धता का शिकार हो जायेगा। जिस प्रकार वाल्ट हिटमैन क्षेत्रीय पत्रकारिता और क्षेत्रीय भाषाओं और सामान्य जीवन के शब्दों के काव्य-प्रयोग की अनिवार्यता पर बल देता था, ठीक यही बात महेश नारायण पर लागू है। यह दूसरी बात है कि महेशनारायण ने वाल्ट या निराला की तरह सिद्धान्त वाक्य नहीं कहे। जिस प्रकार वाल्ट हिटमैन क्षेत्रीय पत्रकारिता और जनतात्रिक सिद्धान्तों से प्रभावित था, ठीक उसी प्रकार छोटे पैमाने पर ही सही, बिहार की पत्रकारिता, अंग्रेजी पत्रकारिता में, महेशनारायण का बहुत महत्वपूर्ण योगदान रहा है। एक बार डॉ. सच्चिदानन्द सिंह ने उन्हें 'बिहार की नवचेतना का अगुआ' कहा था और हसन इमाम ने उन्हें 'बिहार के जनमत का पिता' बतलाया था। दुखसूर में 1907 ई. में ही इस कवि का देहावसान हो गया। इन्होंने अपने को साहित्य के बजाय पत्रकारिता से आक्रांत कर लिया था। इस कवि ने बिहार को बंगाल से पृथक् करने की अनिवार्यता पर बहुत अधिक जोर दिया था, यह दूसरी बात है कि भारत को अंग्रेजों से मुक्ति दिलाने का उतना प्रयास नहीं किया। सम्भवतः यही कारण है कि इनकी मुक्त छन्द स्फूर्त कविताओं का प्रकाशन बिहार में ही हुआ और क्षेत्रीयता के कारण ये राष्ट्रीय स्तर तक काव्य में भी नहीं जा सके होंगे। लेकिन मुक्त

1 माओ-तने तुंग 'अन आर्ट एण्ड कल्चर' पृ 119

2 उमाशंकर द्वारा लिखित निम्नलिखित सामग्री तथा महेश नारायण लिखित कविताएँ, जो उमाशंकर जी के पास हैं उसी के आधार पर यह मान्यता प्रस्तुत की गयी है—(क) कलम शिल्पी, (ख) विहार समाचार सितंबर 61, (ग) 'विशाल भारत', मार्च 62, (घ) पुस्तक जगत नयी कविता का जन्म 'एक स्थापना' फरवरी, मार्च, 1963

छन्द का भारत में पहला प्रयोग महेश नारायण ने किया इसे कई लेखक आलोचक मानते हैं।

मुक्तछन्द की एकरूपता और स्वभाव के विषय में कोई एक निश्चित सिद्धान्त नहीं है। मुक्त छन्द के स्वरूप का प्रतिपादन करते हुये निराला कहते हैं, ऊपर की पक्तियाँ अलग इकाइयाँ नहीं हैं, शुरू की चार पक्तियाँ अलग-अलग इकाई के रूप में हैं और अंतिम दो पक्तियाँ एक दूसरे पर आधृत हैं और ये दोनों पक्तियाँ जहाँ एक साथ संयुक्त होती हैं अपने अर्थ की आकांक्षा की पूर्ति के लिए प्रथम पक्ति के पास लौट जाती हैं। मुक्तछन्द में कभी आरम्भ की पक्ति अवतरण के अन्त में दुहराई जाती है, किन्तु यहाँ अर्थ का संयोग ही ऐसा है कि पक्तियों के दुहराये जाने के बगैर अवतरणान्त की पक्ति को लौटकर प्रथम पक्ति पर आना पड़ता है। छंदों पक्तियों से दो वाक्य बनते हैं एक वाक्य में भी यो रखे जा सकते हैं और जहाँ पूर्ण विराम है, वहाँ एक वक्तव्य पूर्ण होता है। इस तरह मुक्त छन्द जब शब्दाडम्बर की अनिवार्यता को खारिज कर पाने की स्थिति में आ जाता है, तो जितने सरल शब्दों का प्रयोग करने लगता है उतने सरल शब्दों का प्रयोग यहाँ हुआ है। वर्ण या मात्राओं का परम्परागत नियमानुमोदन यहाँ नहीं हुआ है। अत्यानुप्रास भी नियमानुमोदित नहीं है। अंतिम की लम्बाई, ऐसी है जैसे 'बिजली की चमक' को सीमित करती है। वैसे अनुकातता और लय की अनियमितता मुक्तछन्द का सामान्य नियम है। फिर भी कविदर कवि बदलाव इसका नियम है।

जहाँ तक मुक्तछन्द काव्य की रचना का प्रश्न है सबसे अधिक आश्चर्य की बात यह है कि वाल्ट ने जब मुक्तछन्द लिखा, तो अपनी कविता पुस्तक का नाम 'घास की पत्तियाँ' इस लिए रखा कि जिस प्रकार मुक्त छन्द की पक्तियाँ छोटी बड़ी होती हैं उसी प्रकार घास की पत्तियाँ भी। निराला ने 'जुही की कली' के रूप में मुक्तछन्द का पहला प्रयोग किया और 'प्रसाद' ने 'लहर' में इसका पहला प्रयोग किया और महेशनारायण भी एक कुज का वर्णन करते हैं। यह विचित्र साम्य है। घास की पक्तियों की मुक्तता, उसकी विविधता, लम्बाई, छोटाई, सूक्ष्मता, असूक्ष्मता, साधारणता, असाधारणता से सभी परिचित हैं, उसी प्रकार 'जुही की कली', लहर और कुज की विविधता से कोई भी अपरिचित नहीं। लगता है समाज की एकरसता, उसकी रूढ़ियाँ, उसके बधन से परेशान व प्रतिक्रियान्वित होकर ही ये कवि प्रकृति में गये होंगे, जहाँ इन्हे अपनापन मिला होगा। इस प्रकार विद्रोह की भावना ही मुक्त काव्य का सबसे बड़ा कारण है। कोई आश्चर्य नहीं कि हिन्दी में मुक्त छन्द का प्रारम्भ 1881 ई में महेशनारायण की कविताओं से हो गया था, यह दूसरी बात है कि वह निराला के व्यक्तित्व को लेकर बीसवीं सदी के तीसरे-चौथे दशक में पाक्तेय बन पाया, जिस प्रकार अंग्रेजी में बुद्धिवादी एजरा पाउण्ड के व्यक्तित्व को लेकर मुक्तकाव्य वहाँ 1912 तक पाक्तेय बन पाया।

विदेशी शासन के प्रति विद्रोह जितना तीव्र होता गया, कलागत काव्य और शिल्प में उतनी ही मुक्तता आती गयी। छायावाद ने हिन्दी काव्य के कथ्य और शिल्प में उतनी ही मुक्तता अनुप्रवेशित की, जितनी अंग्रेजी में रोमांटिक रिवाइवल ने भी नहीं की। कारण वर्द्धवर्ध, कालरिज, कीट्स, बाइरन आदि एक सीमा में बंधकर रह गये, लेकिन हिन्दी में निराला के व्यक्तित्व ने छायावादी सीमाओं से अपने को मुक्त कर ब्राउनिंग से हाथ मिलाते हुए वाल्ट, पाउंड और इलियट के समक्ष अपने को ला खड़ा किया। आने वाले युग को निराला के प्रति यह शिकायत नहीं रह जायेगी कि उन्होंने अपने व्यक्तित्व से युग को इतना आक्रांत कर दिया कि दूसरों के लिए सम्भावनाये ही नहीं रह गयीं। उन्होंने अनेक सॉचे बनाये और अपने को पूर्णता पर पहुँचाया

तथा दूसरो के लिए सभावना के द्वार खोल दिये। वे ऐसे बाप सिद्ध नहीं हुए जिसके सामने बेटे को हीनताबोध हो। उसके लिए सम्भावनाएँ शेष नड़ी।¹ यह कहने की आवश्यकता नहीं कि निराला और पत की अभिव्यक्ति प्रणाली से प्रसाद भी प्रभावित हुए। उनकी परवर्ती रचनाये प्रमाण है। निराला नवीसो में नागार्जुन की बहुतेरी कविताओं की अभिव्यक्ति प्रणाली का साचा निराला के अभिव्यक्ति-विन्यास से मिलता-जुलता है।

जनता पर जादू चला राजे के समाज का।

लोक-नारियों के लिए रानियाँ आदर्श हुई।

धर्म का बढावा रहा धोके से भरा हुआ।

लोहा बजा धर्म पर, सभ्यता के नाम पर।

खून की नदी बही।

आँख-कान मूँदकर जनता ने डुबकियाँ ली।

आँख खुली राजे ने अपनी रखवाली की।²

इस प्रकार निराला ने मुक्त छन्द के लिए सम्भावनाओं के द्वार खोले। जिस पर यह मुक्तछन्द आज तक प्रवाहमान है।

राधाकृष्णदास ने एक स्थान पर लिखा है कि 'कविता-शक्ति परमेश्वर की देन है और इसीलिए कवियों की तरंग कुछ विलक्षण ही होती है। जो लोग सुकवि हैं उन्हें जब तरंग आती है तो फिर ससार के नियमों को दूर रख कर वे अपनी उमंग को निकाल डालते हैं। यदि कोई उन्हें नियम से बाँधना या रोकना चाहे तो उनकी स्वाभाविक कल्पना नष्ट हो जाती है और फिर उसका रस जाता रहता है।³ राधाकृष्णदास ने विषयगत स्वतन्त्रता की ओर सकेत किया और काव्य को श्रेय से अधिक सामयिक परिस्थितियों का उद्घाटक होना चाहिए, यह भी प्रतिपादित किया है। कवियों को बहुत से नियमों में आबद्ध न करके उन्हें अपनी इच्छा के अनुसार कविता करने दो परन्तु उनकी रुचि समयोपयोगी आवश्यकताओं की ओर झुका कर अपने साहित्य आधार को उपयोगी विषयों से भरने का उद्योग करो।⁴ प्रतापनारायण मिश्र ने इसी युग में आल्हा छन्द को 'ब्लैक वर्स' के रूप में बतलाया है—“यह सीधा छन्द है अशुद्धि का बहुत भय नहीं है तुक के मिलने की भी इसमें विशेष चिन्ता नहीं होती क्योंकि यह हमारा शून्य वृत्त (ब्लैक वर्स) है।⁵

यहाँ पर मिश्र जी ने एक प्रकार से मुक्ति की ओर सकेत ही कर दिया है। हम जानते हैं, तुक के बन्धनों का बहिष्कार कर ही अंग्रेजी में भी 'ब्लैक वर्स'⁶ का प्रवेश हुआ था। छन्द के बन्धन के प्रति जितना विद्रोहपूर्ण

1 'नकेन के प्रपद्य' पृ 123

2 निराला—'नये पत्ते' पृ 32

3 नागरी प्रचारिणी पत्रिका भाग 6 सन् 1902 पृ 108-9

4 वही पृ 180

5 प्रतापनारायण ग्रन्थावली, प्रथम खण्ड पृ 238

6 शेक्सपियर वाज द फर्स्ट व्हू टु शन दे वेन्स आफ कटिन्युअल राइटिंग इन्वेन्टेड टैट काइन्ड आफ राइटिंग व्हिच बी काल ब्लैक वर्स जॉन ड्राइडेन ड्रैमेटिक पोएट्री ऐंड अदर एस्सेज, पृ 148

स्वर प अम्बिकादत्त व्यास ने व्यक्त किया है, उतना अधिक भारतेन्दु युग में किसी ओर नहीं। वे छन्द बन्ध की रूढ़ियों को अनावश्यक मानते थे—“पद्य में तो छन्द के कारण स्वच्छन्द शब्दों का विन्यास नहीं हो सकता क्योंकि उतने ही लघु गुरु के नियम से कैसे हुए शब्द चाहिए पर यह बात गद्य में नहीं है।”¹

द्विवेदी युग में मुक्तछन्द नहीं लिखा गया। किन्तु एक बात उल्लेखनीय है कि इस युग में भिन्न तुकान्त शब्दा का प्रयोग आरम्भ हो गया। हिन्दी में मात्रा वृत्तों का प्रयोग होता था। संस्कृत के वर्णवृत्तों की ओर हिन्दी कवियों ने ध्यान नहीं दिया था। इस युग में विषय चयन की नीरसता या श्रेयवादी विषय वस्तुओं की एकरसता जितनी मिलती है भाषा और अन्त्यानुप्रासों में उतना नियन्त्रण नहीं मिलता। लेकिन इससे मुक्तछन्द के लिए बहुत रास्ता मिला हो ऐसी बात नहीं है। मुक्त छन्द की अनिवार्यता पर इस समय बातें नहीं हुईं। हाँ तुको और छन्दों के झमेले के प्रति प अम्बिकादत्त व्यास में जो खीझ हम पाते हैं, वह हरिऔध और महावीर प्रसाद द्विवेदी में भी किसी न किसी प्रकार से विद्यमान है। द्विवेदी जी ने अपने सिद्धान्त इस प्रकार दिये हैं और यह सही है कि हम अपने सन्दर्भ का ध्यान करके ही विज्ञानों के सिद्धान्त उद्धृत कर रहे हैं ताकि इनका विकास मुक्त छन्द के परिदृश्य में दिखला सके। तुक बन्दी और अनुप्रास कविता के लिए अपरिहार्य नहीं। संस्कृत का प्रायः सारा पद्य समूह बिना तुक बन्दी का है।² द्विवेदी जी अपने युग में साहित्यिक अनुशासन के लिए ख्यात थे। यदि पहला वाक्य भर बोल देते, तो उस युग के कवियों के लिए चुनौती बन जाता। जो सिद्ध कवि है वे चाहे जिस छन्द का प्रयोग करें उनका पद्य अच्छा ही होता है परन्तु सामान्य कवियों को विषय के अनुकूल छन्द योजना करनी चाहिए।³ अपने इस कथन के प्रथम वाक्यांश में द्विवेदी जी ने जो कुछ कहा है उसके व्यक्तित्व की महनीयता का संकेत मिलता है, जिसके बल पर ही मुक्त छन्द की स्वीकृति, अस्वीकृति या उसका होना या नहीं होना ज्यादा कुछ निर्भर है। अमित्राक्षर छन्द की अनिवार्यता पर भी द्विवेदी जी ने अपने विचार व्यक्त किये हैं और इसकी सहजता की ओर कवियों का ध्यान आकृष्ट किया है, अमित्राक्षर छन्द लिखने में किसी विशेष नियम के पालन की आवश्यकता नहीं, इन छन्दों में भी यति अर्थात् विराम के अनुसार ही पद-विन्यास होता है। वर्णस्थान और मात्राये भी नियत होती हैं, भेद केवल इतना होता है कि पदान्त में अनुप्रास नहीं होता।⁴

निम्नलिखित वक्तव्य में तो द्विवेदी जी की खीझ इस प्रकार व्यक्त हुई जैसे कोई मुक्त काव्य का सर्जक ही बोल रहा हो और निराला जैसे व्यक्तित्व के लिए तो ऐसी पक्तियाँ जैसे चुनौती हो—“तुले हुए शब्दों में कविता करने और तुक अनुप्रास आदि ढूँढ़ने से कविता के विचार-स्वातंत्र्य में बड़ी बाधा आती है। पद्य के नियम कवि के लिए कई प्रकार की बेड़ियाँ हैं,⁵ और छन्द अलंकार व्याकरण आदि तो गौड़ बाते हुईं। उन्हीं पर जोर देना अविवेक के प्रदर्शन के सिवा और कुछ नहीं।⁶ हरिऔध जी भी ऐसी ही खीझ व्यक्त करते हैं—“कविकर्म कठिन है, उसमें-पग-पग पर जटिलताओं का सामना करना पड़ता है। पहले छन्द की गति स्वच्छन्द

1 नागरी प्रचारिणी पत्रिका प्रथम अंक सन् 1890, पृ 1

2 ‘सरस्वती’ जुलाई 1907, पृ 20

3 महावीर प्रसाद द्विवेदी ‘रसज्ञ रजन’ पृ 14

4 म प्र द्विवेदी ‘सुकवि सकीर्तन’ पृ 1

5 सरस्वती जु 1907 पृ 280

6 महावीर प्र द्वि ‘विचार विमर्श’ पृ 45

ब्रनने नहीं देती, दूसरे मात्राओं और वर्णों की समस्या भी दुरुहता रहित नहीं होती¹

श्रीधर पाठक ने तो यहाँ तक कहा कि बगला, मराठी, द्रविड़, फारसी, अंग्रेजी, जापानी आदि भाषाओं के कोई छन्द यदि हिन्दी में सरसता के साथ आ सके तो उनका ग्रहण भी अनुचित न समझना चाहिए। शून्यवृत्त और संस्कृत श्लोकों की भाँति अन्त्यानुप्रास रहित पद्य रचना की ओर भी ध्यान देना उचित प्रतीत होता है।²

इस कवि ने अपने काव्यग्रन्थ 'बनाष्टक' में नवीन सवैया छन्द का प्रयोग भी किया। इसके अनुसार प्रत्येक सवैया में 24 अक्षर रखे गये और प्रथम चरण में केवल 22 अक्षर हैं और सवैया आदि में आने वाले दो लघु वर्णों को दूषित और भद्दा बताया गया है। मिश्र बन्धुओं के विरोध पर भारत मिश्र ने श्रीधर पाठक के समर्थन में यह लिखा कि जिस छन्द में पठन सौष्ठव हो वही शिष्ट छन्द है—और निराला ने कवित्त की बनुयाद पर जिस 'आर्ट आफ रीडिंग' की चर्चा परिमल की भूमिका में की है उसका पूर्व इस सिद्धान्त वाक्य में स्पष्ट परिलक्षित है।³

इसी युग में हरिऔध ने तुक रहित कविताये लिखी, किन्तु छन्द के दूसरे सारे नियम संस्कृत के लिये यद्यपि घोषणा तो वे यह करते हैं कि—“छन्द या भाषा ककाल मात्र हैं अथवा उनको शरीर कह लीजिए, भाषा और विचार ही उनके (कविताओं के) प्राण हैं।”⁴ और यह कि जो कविता गद्यमय अथवा प्रोजेडिक है, उसे कविता नहीं कहा जा सकता।⁵ ध्यान देने की बात यह है कि 1915 में हरिऔध की मान्यता थी कि छन्द या भाषा ककाल है पर उनकी खीझ शायद उस काल में छन्द बन्ध तोड़ने से भयभीत है। साथ ही ऐसा लगता है कि मानो निराला को लक्ष्य कर ही यह बात कही गयी हो और हरिऔध जी इस प्रकार द्विवेदी जी के साथ अपने को बैठाते हैं कि सहृदय और प्रतिभावान पुरुष जिस छन्द को अपने हाथ में लेगा उसी में चमत्कार दिखला सकता है” हरिऔध जी और द्विवेदी जी सब कुछ कहते हैं पर छन्दों से मुक्ति कहाँ दिला पाते अथवा दे पाते हैं। मैथलीशरण गुप्त ने भी 'मेघनाथ बध' और वीरागना की भूमिका में अभिवाक्षर छंद से प्रभावित होकर तुककी व्यर्थता पर अच्छी टिप्पणियाँ जड़ी हैं।

(1) सच तो यह है कि तुक एक कृत्रिमता है⁶ (2) सम्भव है कभी-कभी अनुप्रास से कोई बात ध्यान में आ जाय परन्तु कौन कह सकता है कि अनुप्रास के कारण जो भाव सूझा है उसके बिना उससे भी बढ़ कर भाव न सूझता ? बहुधा ऐसा होता है कि अनुप्रास के लिए भाव भी बदल देना पड़ता है। शब्दों के तोड़ मरोड़ की तो कोई बात ही नहीं। कभी-2 अनावश्यक और अनर्थक पद का प्रयोग करने के लिए भी विवश होना पड़ता है।⁷ और (3) अनुप्रास मिलाने में कभी-2 भाव को अवश्य हानि पहुँचती है और कविता के लिए भाव ही मुख्य वस्तु है।⁸ यहाँ पर गुप्तजी कुछ विचारों के उदाहरण दिखते हैं अपने युग की सीमा में अनुवाद

1 हरिऔध 'वैदेही वनवास' भूमिका पृ 9

2 प्रथम हिन्दी साहित्य सम्मेलन कार्य विवरण दूसरा भाग पृ 31

3 निराला 'परिमल' (भूमिका) पृ 21

4 इन्दु जु 1915 पृ 37

5 हरिऔध 'माधुरी' फरवरी 1926 स पृ 13

6 मैथलीशरण गुप्त 'मेघनाथ बध', निवेदन, पृ 12

7 वही पृ 11

8 नवम हिन्दी साहित्य सम्मेलन (बम्बई) कार्य विवरण दूसरा भाग पृ 95

के माध्यम से ही कुछ हद तक मुक्त हो पाते हैं, लेकिन पर्याप्त नहीं।

तुक के सम्बन्ध में विचार व्यक्त करते हुए लोचन प्रसाद पाण्डेय लिखते हैं 'तुक के विषय में मुझे इतना ही कहना है कि जैसे सगीत में सुरावट का बाधक ताल है, वैसे ही काव्य में तुक का नियम एक बाधा है, तो क्या बेतुकी हाकी जाये ? जिन छन्दों में तुक अपरित्याज्य है उनमें तुल का न लाना अवश्य बेतुकापन होगा परन्तु बहुत ऐसे छन्द हैं जो धारा प्रवाह कविता करने के लिए उपयोगी हैं और जिनमें तुक के ना लाने से काव्य सौन्दर्य की हानि न होगी। जैसे रोला छन्द। गत्यात्मक छन्दों में भी तुक की आवश्यकता कम प्रतीत होता है।¹ यहाँ पाण्डेय जी अपने विचारों में असमजस बोध प्रस्तुत करते हैं इतना तो स्पष्ट है कि हिन्दी में तुक का प्रतिबन्ध दरकिनार होने लगा है।

यहाँ पर प रामनरेश त्रिपाठी के विचार उद्धृत करना इस दृष्टि से आवश्यक हो जाता है कि कविता के गुण विवेचन में उन्होंने अपने परिवेश में एक ऐसी बात लिखी है, जिसकी प्रशंसा होनी चाहिए, क्योंकि कविता के गुण में सक्षिप्तता की अनिवार्यता का उल्लेख आज के विचारों के निकट है—बहुत बड़ी बात को थोड़े में कहना कविता का गुण होना चाहिए। कविता का आनन्द तो तब मिलता है जब सुनना कम पड़े और विचारना अधिक। इसलिए पते की बात को थोड़े में ही कह देने से पद्य में प्राण आ जाता है।²

छायावाद से पूर्व तक के छन्द बंध विरुद्ध-विचारों के सक्षिप्त परिचय से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि इस काल में तुक और छन्द को लेकर पते की बात हुई है। इनके परिप्रेक्ष्य में यह कहना उचित है कि छायावाद ने छन्दों और काव्य भाषा में जो क्रांतियों की वह अप्रत्याशित या आकस्मिक न थी। एक तरह से कह सकते हैं कि छायावाद पूर्व के कवियों ने अपनी विवशता का राग आलापा कि वे क्रांतियों नहीं कर सके हैं। इसका मात्र कारण यह रहा होगा कि परम्परागत रूढ़ियों इनकी रक्तमज्जा में इस प्रकार परिव्याप्त हो गई थी कि क्रान्ति के लिए वे निष्ठाण हो चुके थे। क्रान्ति के लिए कोई मैदान में नहीं आया था, इस लिए इनके मन में, विचारा में एक प्रकार की विघटनात्मक हलचल की स्थिति थी। मानो वे जानते थे कि वे जिन रूढ़ियों में जी रहे हैं, वे टूटने लगी, तो इनकी रक्षा के लिए व्यूह रचना भी मानो वैज्ञानिक और ऐतिहासिक दृष्टि के अनुरूप ही हुई।

छायावाद के आविर्भाव उत्थान और पर्यवसान के सम्बन्ध में अनेक मतमतान्तरों से गुजरना पड़ता है, जहाँ वस्तुनिष्ठ तथ्य से अधिक अवान्तर उद्भावनाएँ ही बहुलतर हैं, जिनकी समग्रता में होकर जाना अवान्तर कथन में उलझना होगा। जहाँ तक छायावादी काव्य की शैलीगत विशेषताओं का सम्बन्ध है। उससे तो परिचित होना ही होगा। कारण, छायावादी शैली का उत्कर्ष मुक्त काव्य में ही मिलता है जिनसे भिन्न छायावादी शैली-शिल्प पहले गुण प्रकरण में था और अब आलोचना प्रणाली के विवेक विकास के चलते दोष-प्रकरण में परिगणनीय होने लगा है। छायावाद का विरोध उसके स्वरूप विधान को लेकर ही अधिक हुआ न कि कथ्य को ध्यान में रखकर। आचार्य राम चन्द्र शुक्ल जो छायावाद के विरोध में यह कहते हैं कि 'उसका (छायावाद का) प्रधान लक्ष्य काव्य शैली की ओर था, वस्तुविधान की ओर नहीं'³ तो छायावाद ही नहीं, काव्यमात्र के सम्बन्ध में एक बहुत बड़ी बात कह जाते हैं यद्यपि वे इसे बड़ी बात बनाना चाहते नहीं थे। कमिगज तक

1 नवम हिन्दी साहित्य सम्मेलन (बम्बई) कार्य विवरण दूसरा भाग पृ 95

2 कवि कौमुदी, चेन्न 1981, पृ 10

3 रामचन्द्र शुक्ल—हिन्दी साहित्य का इतिहास पृ 647

सोचने वाला आलोचक सीमित ख्यालो में आकर जब यह कह जाता है तो आश्चर्य नहीं होता और इससे छायावाद को विरोध के बदले समर्थन मिल जाता है। व्यर्थ ही उस समय के छायावादी आलोचक अपनी बात शुक्ल जी के कथ्य से निकालने के बजाय उनपर दोषारोपण कर जाते हैं। हम यह जानते हैं कि जब तक कलाकार लिखता होता है तभी तक वह कथ्य की चिन्ता करता है बाद में तो उसकी शैली ही उसके गर्व का विषय बन कर रह जाती है। यही नही विश्व साहित्य के परिप्रेक्ष्य में बात कर तो कह सकते हैं कि प्रधान रूप से शैलियाँ ही एक युग को दूसरे युग से भिन्न करती हैं। छायावाद के आलोचक कवियों और आलोचकों के मतों के उद्धरण से उसके विधान पक्ष में जाकर मुक्त काव्य के प्रसंग में उसकी उपयोगिता सिद्ध की जा सकती है।

जयशंकर प्रसाद की मान्यता है कि (1) 'सूक्ष्म-आन्तर भावा के व्यवहार में प्रचलित पदयोजना असफल रही। उनके लिए नवीन शैली नया वाक्य विन्यास आवश्यक था।'¹

(2) कविता के क्षेत्र में पौराणिक युग की किसी घटना अथवा देश-विदेश की सुन्दरी के बाह्य वर्णन से भिन्न जब वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने लगी तब हिन्दी में उसे छायावाद नाम से अभिहित किया गया।²

(3) प्राचीन साहित्य में यह छायावाद अपना स्थान बना चुका है। हिन्दी में जब इस तरह के प्रयोग आरम्भ हुए तो कुछ लोग चौंके सही, परन्तु विरोध करने पर भी अभिव्यक्ति के इस दग को ग्रहण करना पड़ा। काकु या श्लेष की तरह यह सीधी वक्रोक्ति भी न थी।³

(4) छाया भारतीय दृष्टि से अनुभूति और अभिव्यक्ति की भंगिमा पर अधिक निर्भर है। ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्य प्रतीक विधान तथा उपचार वक्रता के साथ स्वानुभूति की निवृत्ति छायावाद की विशेषतायें हैं।⁴

प्रचलित पद योजना से भिन्न नवीन शैली और नया वाक्य विन्यास छायावाद की इन विशेषताओं के सफल होने में छन्द बाधक था और इसे अनुभव करके ही सामान्यतः छायावादियों ने और विशेषतः निराला ने मुक्तकाव्य शैली को अपनाया। मुक्त काव्य सामान्य वाक्य विन्यास पर कितना निर्भर है इसका स्पष्टीकरण हम निराला की मुक्त काव्य की विशेषताओं के आधार पर प्रस्तुत कर सकते हैं। शब्दावलियों का सही सधान मुक्त छन्द में सिद्ध हो पाता है, इसलिए छायावाद का बहुत बड़ा अवदान मुक्तछन्द अथवा मुक्तकाव्य है।

छायावाद काल में मुक्त छन्द का प्रयोग सबसे पहले प्रसाद और निराला ने किया इस बात का कोई स्पष्ट इतिहास हमारे सामने नहीं है। वैसे इसको कोई महत्व भी नहीं दिया जाता। यह प्रायः लिखा हुआ मिलता है कि सबसे पहले प्रसाद ने मुक्त काव्य का व्यवहार किया—'हिन्दी में मुक्त छन्द का प्रवेश एक क्रान्तिकारी योजना के रूप में हुआ। प्रारम्भ में इसके प्रयोग प्रसाद जी कर चुके थे। और उसके बाद निरालाजी ने इसे आगे बढ़ाया। आज भी निराला जी ही इसके आचार्य माने जाते हैं। वस्तुतः यह हिन्दी वालों की

1 काव्य कला तथा अन्य निबन्ध पृ 123

2 वही पृ 143

3 वही पृ 147

4 वही पृ 149

मौलिक प्रतिभा की सूझ नहीं है। वरन् इसके पूर्व बगला और उसके पूर्व अंग्रेजी में इसके काफी प्रयोग हो चुके थे।^१

हिन्दी में मुक्त छन्द का प्रयोग किसी क्रांतिकारी योजना के अनुसार हुआ कि नहीं, यह बहस का विषय नहीं है। प्रसाद के पूर्व महेशनारायण (1881) मुक्तछन्द का प्रयोग कर चुके थे। इसका विवरण आरम्भ में ही प्रस्तुत किया जा चुका है। वस्तुतः यह हिन्दी वालो की मौलिक प्रतिभा की सूझ हा या न हो पर यदि इसे वाल्ट् ह्विटमेन की मौलिक प्रतिभा की सूझ या लाफोग की मौलिक प्रतिभा की सूझ होने की योरोपिय इतिहास स्वीकृति देता है तो कोई कारण नहीं है कि मुक्तछन्द को महेशनारायण या प्रसाद या निराला की मौलिक प्रतिभा की सूझ होने पर सदेह किया जाये। इस सन्दर्भ में नलिन विलोचन शर्मा कुछ अशो में ठीक ही लिखते हैं कि—निराला की छन्द सम्बन्धी विशेषता, उनकी दूसरी विशेषताओं की तरह ही सर्वथा नवीन और आश्चर्यजनक रूप से आधुनिक युग के अनुकूल होने पर भी, पश्चात्य साहित्य की देन नहीं है।^२ डा पुतूलाल शुक्ल निराला पर अशत बगला और दर्शनत अंग्रेजी का रुझान मानने के पक्ष में हैं, प्रभाव नहीं।^३ मुक्त छन्द के बारे में प्रसाद के विचार लिखित रूप में हमें प्राप्त नहीं हैं। इसलिए इस प्रसंग में उनके विचारों से अपरिचित हम उनके मुक्त छन्द के कुछ उदाहरणों का विश्लेषण प्रस्तुत करते हैं—

अरुण करुण विम्ब/	४ वर्ण
वह निर्धूम भस्म/रहित ज्वलन-पिंड	७-४ वर्ण
विकल विवर्तनो मे	४ “
विरल प्रवर्तनो मे	४ ”
श्रमित नमित सा/	७ “
पश्चिम के व्योम में है/आज निखलबसा	४, ४ ”
आहुतियाँ विश्व की/अजस लुटाता रहा	४, ७ “
सतत सहस्र कर/ माला से	४, ३ ”
तेज ओज बल जो व/दान्यता कदबसा/	४, ७ “
पेशोला की ऊर्मियाँ है/शात घनी छाया में/	४, ७ ”
झोपड़े जड़े हैं बने/शिल्प से विषाद के/	४, ७ “
दग्ध अवसाद से/	७ ”
धूसर जलद खण्ड/भटक पड़े हैं	४, ६ “
जैसे/विजन अनत में/	२, ७ ”

१ राष्ट्रीय स्वाधीनता और प्रगतिशील साहित्य पृ ७४

२ साहित्य जनवरी १९५४ पृ ७

३ निराला 'व्यक्तित्व और कृतित्व' पृ ३४१-३४२

कालिमा बिखरती है/सध्या के कलक सी/	8, 7 “
दुन्दुभि मृदग-तूर्य/शात, स्तब्ध मान है।	8, 7 ”
फिर भी पुकार सी हैं/गूज रहा व्योम म/	8, 7 “
कौन लेगा भार यह/ ?	8 ”
कोन विचलेगा नहीं/	8 “

इस कविता को घनाक्षरी की रूप-व्यवस्था दे, ता इस प्रकार रख सकते हैं—

अरुण करुण बिम्ब। वह निरधूम भस्म	16 वर्ण (१ की जगह र)
रहित ज्वलन पिंड ? विकलविवर्तनों से	16 ”
विरल प्रवर्तनों में श्रमित नमित सा	15 “
पश्चिम के व्योम में है आज निखलब सा/	16 ”
आहुतियाँ विश्व की अजस्र लुटाता रहा	15 “
सतत सहस्र कर माला से	8 ”
ओज तेज बल जो वदान्यता कदब-सा	15 “
पेशोला की ऊर्मियाँ हैं शात, घनी छाया में	16 ”
तट तरु हैं विचित्र तरल चित्र सारी में	16 “
झोपड़े जड़े हैं बने शिल्प से विषाद के	15 ”
दग्ध अवसाद से/	7 “
कालिमा बिखरती है सध्या के कलक सी	15 ”
दुन्दुभि मृदग तूर्य शान्त, स्तब्ध, मौन है/	15 “
फिर भी पुकार-सी है गूज रही व्योम में	15 ”
कौन लेगा भार यह कौन विचलेगा नहीं ?	16 “

(प्रसाद, 'लहर' पृ 56-57)

डॉ पुत्तुलाल की पुस्तक 'आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्दयोजना' में उद्धृत इस कविता का जो पाठ है, मेरे द्वारा यहाँ उद्धृत कविताश से भेद पैदा करता है। 'लहर' के जिस सस्करण से यह कविताश उद्धृत है वह छठा सस्करण (स 2016 वि) है। डॉ शुक्ल ने जिस सस्करण से कविताश लिया है उसका उल्लेख नहीं मिलता है। 'आहुतियाँ विश्व की अजस्र लुटाता रहा' के बदलते डॉ शुक्ल की पुस्तक में 'आहुतियाँ विश्व की अजस्र (ले से) लुटाता रहा है। कहीं (ले का अनुप्रवेशन है और कहीं से का) वर्णों की पूर्ति के लिए यदि ऐसा किया गया है तो आपत्ति जनक है और सस्करण विशेष में वैसा है, तो काव्य में शैथिल्य लाने वाला प्रयोग है। डॉ शुक्ल ने मुक्तछन्द के छन्द-निर्धारण की जो पद्धति अपनाई है, वह श्रम साध्य होते हुए

भी सूझ का प्रतीक नहीं है। इसका कारण यह है कि जिस विधि को उन्होंने अपनाया है वह कवि का अर्थाष्ट नहीं रहता। फिर भी जिस प्रकार गद्य लिखते समय परवर्ती गद्यकार की स्थिति ऐसी हो जाती है कि उसके गद्य में अनेक पूर्ववर्तियों की विशेषताएँ आ जाती हैं और परवर्ती गद्यकार की विशेषताएँ भी उसमें रहती हैं मुक्त छन्द की भी यही स्थिति है। मुक्तछन्द लेखक के सस्करण परम्परागत छन्द होते हैं, जो अनायास ही टूट-टाट कर इसमें चले आते हैं। इसलिए लाख चेष्टा करने पर एकरूपता नहीं पायी जा सकती। प्रसाद ने मुक्त छन्द का प्रयोग बहुत बड़े पैमाने पर नहीं किया है। उनके मुक्त छन्द में वैविध्य और पूर्णता भी नहीं आई है।

सुमित्रानन्दन पंत की अवधारणा है कि (1) नवीन सामाजिक जीवन की वास्तविकता को ग्रहण न कर सकने के पहले हिन्दी कविता छायावाद के रूप में हास युग के वैयक्तिक अनुभवों, ऊर्ध्वमुखी विकास की प्रवृत्तियाँ, ऐहिक जीवन की आकांक्षाओं सम्बन्धी स्वप्नों, निराशाओं और सवेदनाओं की अभिव्यक्ति करने लगी और व्यक्तिगत जीवन संघर्षों की कठिनाइयों से क्षुब्ध होकर, पलायन के रूप में प्राकृतिक दर्शन के सिद्धान्तों के आधार पर, भीतर बाहर में, सुख-दुःख में, आशा-निराशा और संयोग-वियोग के द्वंद्वों में सामन्जस्य स्थापित करने लगी।¹

(2) छायावाद और उत्तर-युद्ध कालीन अंग्रेजी कविता दोनों भिन्न रूप से इस सक्रांति युग के स्नायविक विरोध की प्रतिध्वनियाँ हैं।²

(3) 'कवीन्द्र रवीन्द्र' भारतीय पुनर्जागरण के अग्रदूत बनकर आये। उन्होंने भारतीय साहित्य को नवीन चेतना का आलोक, नवीन भावों का वैभव, नवीन कल्पना का सौन्दर्य नवीन छन्दों की स्वर-झङ्कति प्रदान कर उसे विश्व प्रेम तथा मानववाद के व्यापक धरातल पर उठा दिया। कवीन्द्र के युग में जो महान् प्रेरणा हिन्दी काव्यसाहित्य को मिली वह वास्तव में छायावाद के रूप में विकसित हुई³

(4) छायावादी छन्दों में आत्मान्वेषण की शान्त अतस्वर सगति है जो अपने दुर्बल क्षणों में कोरी लालित्य बनकर रह जाती है।⁴

(5) वह (छायावाद) केवल टेकनीक और आवरण मात्र बन कर रह गया।⁵

छायावाद के स्वरूप विधान प्रसंग में स्वप्न, निराशा, सामाजिक संघर्ष आदि जिन सक्रमणकालीन स्थितियों का पंत ने वर्णन किया है, उसने विद्रोह की सम्भावना है और छन्द में विद्रोह नहीं हो, तो शिल्पगत विद्रोह की पूर्णता कहाँ से हो सकती है। विद्रोह के स्वर को मुक्त काव्य किस रूप में माध्यम बनाता रहा है, वह इस प्रकार है कि मुक्तकाव्य को जहाँ असाधारण व्यक्तित्वों से प्रेरणा मिली है वही, सामान्यतः हम देखते हैं कि उसे विद्रोहात्मक साहित्यिक प्रवृत्तियों सम्प्रदायों ने ही अभिव्यक्ति के माध्यम के रूप में अपनाया है। जनवाद, समूहवाद, आवर्तवाद, अतिस्वच्छदतावाद, गतिवाद तथा अतियथार्थवाद से सम्बद्ध कवियों ने मुक्तकाव्य

1 गद्य पद्य 'पर्यावलोकन' पृ 57

2 गद्य पद्य 'पर्यावलोकन' पृ 57

3 गद्य पद्य आधुनिक काव्य प्रेरणा के स्रोत, पृ 151

4 वही, आज की कविता और मैं पृ 137

5 वही, पर्यावलोकन पृ 56

। बड़ी आतुरता के साथ अपनाया। इन वादों में एक तरफ तो नियम-राहित्य तथा स्वच्छन्दतावाद की प्रवृत्ति काम करती हुई पाई जाती है और दूसरी ओर सामाजिक तथा सामूहिक शक्तियों की अभिव्यक्ति। इन तत्वों का प्रभाव इन वादों द्वारा स्वीकृत तथा व्यवहृत मुक्तकाव्य में परिलक्षित होता है।¹

अब हम थोड़े में पन्त के छन्द सम्बन्धी विचारों से परिचय प्राप्त करना चाहेंगे ताकि मुक्त छन्द की स्थाविक स्थिति का परिदर्शन सम्भव हो पाए। वैसे पन्त के छन्द-सम्बन्धी विचारों में वैज्ञानिकता के बदले स्वात्मकता ही अधिक है। इससे भी अधिक चिन्ता का विषय उनके लिए यह रहा होगा कि निराला कही शायद मौलिक न मान लिए जाये। कविता तथा छन्द के बीच बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध है। कविता हमारे प्राणों का संगीत है, छन्द हृत्कपन। कविता का स्वभाव ही छन्द में लयमान होना होता है।² पन्त ने इन तीनों वाक्यों में यदि कुछ कहा है, तो हम आलोचना की भाषा का ज्ञान प्राप्त करना पड़ेगा। दूसरे शब्दों में, इनके कथन में छन्द अवधारणा को गलत या सही, कोई प्रकाश नहीं मिल पाता है। सभी कवि सभी छन्दों में सफलतापूर्वक रचना भी नहीं कर सकते। प्रायः देखा जाता है कि प्रत्येक कवि के अपने विशेष छन्द होते हैं जिनमें उनकी छाप सी लग जाती है, जिनके ताने-बाने में वह अपने उद्गारों को कुशलतापूर्वक बुन सकता है।³ यहाँ पन्त ने विचारक व्यक्तित्व से काम नहीं किया है, व्यक्ति सीमा को सबकी सीमा मान ली है इसलिए उसके कथन में दोष आ गया है। पन्त अपनी रुचि का ख्याल कर ही एक और भूमिका इस रूप में प्रस्तुत करते हैं कि मात्रिक छन्दों को वर्णिक वृत्तों से श्रेष्ठ माना जाए।

हिन्दी का संगीत केवल मात्रिक छन्दों में ही अपने स्वाभाविक विकास तथा स्वास्थ्य की सम्पूर्णता प्राप्त करता है, उनके द्वारा उसमें सौन्दर्य की रक्षा की जा सकती है। हिन्दी का संगीत ही ऐसा है कि उसके सुकुमार दक्षेप वर्णवृत्त पुराने फैशन के चाँदी के कड़ों की तरह बड़े भारी हो जाते हैं, उसकी गति शिथिल तथा विकृत हो जाती है, उसके पदों में स्वाभाविक नूपुर ध्वनि नहीं रहती।⁴ छायावादी कविताओं का अर्थ ग्रहण आसान हो गया है। किन्तु इस विचार को समझ पाना अभी भी आसान नहीं। पन्त कवित्त और सवैया छन्द पर अपने विचार रखते हुए यह स्थापनाये देते हैं कि (1) कवित्त छन्द मुझे ऐसा जान पड़ता है हिन्दी का सजात नहीं। षष्ठ पुत्र है। कवित्त छन्द हिन्दी के इस स्वर और लिपि के सामन्जस्य को छीन लेता है उसमें यति के नियमों के पालन पूर्वक, चाहे 31 गुरु अक्षर रखे जाये चाहे लघु—एक ही बात है, छन्द की रचना में अन्तर ही आता। इसका कारण यह है कि कवित्त में प्रत्येक अक्षर को, चाहे वह लघु हो या गुरु, एक ही मात्रा काल मिलता है, जिससे हिन्दी का स्वाभाविक संगीत नष्ट हो जाता है। कवित्त छन्द में जब तक अलंकारों की परमार न हो तब तक वह सजता भी नहीं। कवित्त का राग व्यञ्जन प्रधान है, उसमें स्वर अथवा मात्राओं के विकास के लिए अवकाश नहीं मिलता, तथा सवैया में एक ही सगण की आठ बार पुनरावृत्ति होने से उसमें एक प्रकार की जड़ता एकस्वरता आ जाती है।

यह कथन ठीक कहा जा सकता है। पन्त की पहली स्थापना के सम्बन्ध में स्वयं कुछ कहने से पहले निराला का कथन उद्धृत करना उचित जान पड़ता है। पन्त जी ने कवित्त को हिन्दी के उच्चारण-संगीत के

न वि श 'साहित्य' जनवरी 1954

सुमित्रानन्दन पन्त 'ग्राम्या' पृ 103 (103)

पल्लव (प्रवेश) पृ 21

वही पृ 25-26

अनुकूल, अस्वाभाविक गति से चलने वाला बतलाया है। इसका कारण पत जी के स्वभाव में है, जिसका पता शायद वे लगा नहीं सके। उनकी कविता में स्त्रीत्व के चिह्न अधिक होने के कारण—उनके स्वभाव का स्त्रीत्व कवित्त जैसे पुरुषत्व प्रधान काव्य को समझने में बाधक हुआ है। रही सगीत की बात तो सगीत में भी स्त्री पुरुष भेद हुआ करता है—राग और रागिनियों के नाम ही उनके उदाहरण हैं। अक्षर-मात्रिक स्वर-प्रधान राग स्त्रीत्व भेद में और व्यंजन प्रधान पुरुष-भेद में होंगे। पत जी ने कवित्त की लड़ी को 16 मात्राओं से जो अपने अनुकूल कर लिया, वह स्त्री भेद में हो गया है। वह कभी पुरुष-भेद में जा नहीं सकती, उसके स्त्रीत्व का परिवर्तन नहीं हो सकता, परन्तु कवित्त में वह बात नहीं। इस छन्द में एक ऐसी विशेषता है, जो ससार के किसी छन्द में न होगी। निर्गुण आत्मा की तरह यह पुरुष भी बनता है और स्त्री भी। या पत जी ने तो इसे नपुंसक सिद्ध कर ही दिया है। चौताल के इस छन्द में पुरुषत्व का कितना प्रसार होता है, स्वर किस तरह परिपुष्ट उच्चरित होते हैं, आनन्द कितना बढ़ता है देखिए—

चौताल

क + ऊ + ल + न + मे + ए + के + ए + लि + न् + अ + क

छ + आ + र + न + म + ए + क् + ऊ + ज + न + मे + ए

क्या + आ + रि + न + म + ए + क + लि + त + अ + अ + क

ली + इ + ई + न + कि + ल + क + अ + अ + त + है + ऐ

जिस कवित्त छन्द के बारे में निराला की यह स्थापना है¹ उसे—“केवल एक मात्रा काल मिलने के कारण उसा छन्द के लघु और गुरु स्वरों को इस चौताल में देखिए, कोई दीर्घ ऐसा नहीं, जिसने दो मात्राएँ न लीं तो कही-कही ह्रस्वदीर्घ दोनों स्वर प्लुत कर देने पड़े हैं।

फिर निराला जी यह स्थापना प्रस्तुत करते हैं कि यही कवित्त छन्द, जिसे आप 48 मात्राओं में चौताल के वर्गीकृत चार चरणों में अलग-अलग देखते हैं, जब ठुमरी के सुकोमल स्वरूप में आता है, न यह उदात्त भाव रहता है न यह पुरुष पुरातन तक ले जाने वाला उसका पौरुष। उस समय के परिवर्तित स्वरूप में इस समय के उसके लक्षण विल्कुल नहीं मिलते। उदाहरण—

त्रिताल

कू + ल + न + मे + के + लि + न + क + छा + र

न + मे + कू + ज + न + मे + क्या + रि + न + मे

क + लि + त + क + ली + न + कि + ल + क

त + है + ए

दस जगह तीन ताल की साधारण रागिनी में कवित्त छन्द का प्रत्येक अक्षर, चाहे वह लघु हो या गुरु, एक ही मात्रा पा रहा है, केवल अंतिम अक्षर को दो मात्राएँ दी गयी हैं। 16-16 मात्राओं से दोनों लड़ियों को बराबर कर लेने के अभिप्राय से ऐसा किया गया है। कवित्त के (16-15) से सगीत के समय की रक्षा नहीं होती इस लिए 15 मात्राओं वाले चरण के अंतिम गुरु अक्षर को दो मात्राएँ दी गयी हैं। कवित्त का यह स्त्री

रूप है। इसका विश्लेषण नहीं कर पाने से पत जी को भ्रम हो गया। वे कवित्त छन्द की प्रकृति में नहीं गये। अपनी प्रकृति में उसे समझ जाने को विवश हुए”।

मुक्त छन्द के इतिहास आरम्भ और सिद्धान्त विवेचन से सम्बद्ध कुछ उद्धरण हम पल्लव-प्रवेश से उद्धृत कर रहे हैं। हिन्दी में मुक्त काव्य का प्रचार भी दिन-दिन बढ़ रहा है, कोई उसे खबर छन्द कहता है तो कोई कगारू। ‘यह स्वच्छन्द छन्द’ ध्वनि अथवा लय (रिझ) पर चलता है—यह छन्द (भी) कल्पना तथा भावना के उत्थान पतन आवर्तन-विवर्तन के अनुरूप सकुचित प्रसारित होता तरल-सरल, ह्रस्व-दीर्घ गति बदलता रहता है। इस मुक्तछन्द की विशेषता यह है कि भाव तथा भाषा का सामन्तस्यपूर्ण रूप निभाया जा सकता है।—मुक्तकाव्य आन्तरिक ऐक्य, भावजगत् के साम्य को दूँढ़ता है। उसके छन्द के चरण भावानुकूल ह्रस्व दीर्घ हो सकते हैं। अन्य छन्दों की तरह मुक्त काव्य हिन्दी में ह्रस्व और दीर्घ मात्रिक गति की लय पर ही सफल हो सकता है। छन्द का राग भाषा के राग पर निर्भर रहता है। दोनों में स्वरैक्य रहना चाहिए।—उदाहरण के लिए निराला जी के छन्दों को लिया जा सकता है—‘उनके कुछ छन्द बगला की तरह अक्षर मात्रिक राग पर, कुछ हिन्दी के स्वर ह्रस्व-दीर्घ मात्रिक सगीत पर चलते हैं तथा कुछ इस प्रकार भिन्नित हैं कि उनमें कोई भी नियम नहीं मिलता। जहाँ तक उनकी कविता सगीत पर चलती है, उनकी उज्ज्वल भाव-राशि उनके रचना-चातुर्य के सूत्र में गुथी हुई चमक उठती है।’

पतजी इस उद्धरण के आरम्भ में उच्छ्वास के मुक्त छन्द में होने की बात करते हैं और वही जब यह कहते हैं कि ‘पल्लव’ में मेरी अधिकांश रचनाएँ मुक्त छन्द में हैं, जिनमें ‘उच्छ्वास’, ‘ऑसू’ तथा ‘परिवर्तन’ विशेष बड़ी हैं¹, तो अपने पक्ष में इतिहास गढ़ते हैं। दूसरी तरफ निराला जी अपनी कविता ‘जुही की कली’ को 1916 में लिखा हुआ बतलाते हैं तथा पत जी पर इतिहास को भ्रान्त करने का दोषारोपण करते हैं। इसमें पतजी की चतुराई रही हो या नहीं रही हो, उनकी मुक्त छन्द की परख की सही गलत जानकारी उनके द्वारा प्रस्तुत रवीन्द्र काव्य के उदाहरण से ही मिल जाती है। पत ने इसी को शायद आदर्श मानकर उच्छ्वास की रचना कर डाली थी यह सत्य है कि न तो रवीन्द्र की निम्न उद्धृत कविता मुक्त छन्द में है और न ही इसको उदाहरण मान कर लिखी गयी पत की उच्छ्वास आदि कविताएँ ही—

हे सम्राट कवि,

एइ तव हृदयेर छवि,

एइ तव नव मेघदूत

अपूर्ण अद्भुत

छदे गाने

उठियाछे अलकेर पाने

जेथा तव विरहिणी प्रिया

रयेछे मिशिया

1 ‘पल्लव’ (प्रवेश) पृ 32-34

2 वही पृ 36

प्रभातेर अरुण आभा से,
 क्लात-सध्या दिगतेरे, करुण निश्वासे,
 पूर्णिमाय देहहीन चामेलिर लावण्य विलासे,
 भाषार अतीत तीरे
 कागाल नयन जेथा डार हते आशे फिरफिरे,

स्पष्टतः पत जी मुक्तछन्द को समझ नहीं पाये थे। फिर निराला के आक्षेपों और उनकी परिमल की अपनी स्थापनाओं में कितना बल है उसकी भी परीक्षा होनी ही चाहिए।

निराला लिखते हैं—पत जी ने लिखा है कि स्वच्छन्द छन्द ह्रस्व दीर्घ मात्रिक सगीत पर चल सकता है, यह उनका बहुत बड़ा भ्रम है। स्वच्छन्द छन्द में आर्ट ऑफ म्यूजिक नहीं मिल सकता, वहाँ है आर्ट ऑफ रीडिंग। वह स्वर प्रधान नहीं, व्यंजन प्रधान है। वह कविता की स्त्री सुकुमारता नहीं, कवित्व का पुरुष गर्व है। उसका सोन्दर्य गाने में नहीं वार्तालाप करने में है। उसकी सृष्टि कवित्व छन्द से हुई है। जिसे पत जी विदेशी कहते हैं।¹

निराला के इस कथन का सत्यापन परिमल की भूमिका में कही गयी मुक्त छन्द सम्बन्धी अन्य स्थापनाओं के सन्दर्भ में विवेचित मिलेगा १ निराला 'परिमल' में मुख्यतः तीन बातें सैद्धान्तिक स्तर पर लिखते हैं—

(1) 'मुक्त' भावनाओं की अभिव्यक्ति के लिए छन्द भी मुक्त होना जरूरी है। जिस प्रकार कर्मों के बन्धन से छुटकारा पाना मनुष्य की मुक्ति है, उसी प्रकार छन्द के शासन से छुटकारा पाना ही कविता की मुक्ति है।

(2) मुक्त छन्द में प्रवाह अधिक रहता है भाव की उन्मुक्तता के लिए यह आवश्यक भी है।

(3) मुक्त छन्द में ओज और पौरुष रहता है अन्य छन्दों में नहीं। वह कविता की स्त्री सुकुमारता के विरुद्ध कवित्व का पुरुष गर्व है इसीलिए उन्होंने मुक्तछन्द को सिन्धुराग कहा है।²

मुक्त काव्य के प्रवर्तक उसके सिद्धान्त प्रवर्तक भी है कि नहीं, इसकी जानकारी प्राप्त कर लेने के लिए उनके तर्कों पर विचार करना आवश्यक है। निराला का यह कहना कि 'भावों' की मुक्ति, छन्द की भी मुक्ति चाहती है इसमें कोई तत्त्व मूलक आधार निहित नहीं है। इसका आधार काव्य के अतरंग और बहिरंग का कल्पित पृथक्त्व है।

काव्य के अतरंग और बहिरंग को अलग कर हम अपने विचार को परिपुष्ट नहीं कर सकते हैं। निराला जी के इस कथन में भारतीय काव्य शास्त्र का अविवेचित आधार ही काम करता है, जहाँ शैली वस्तु पर आरोपित मानी गई है। छन्द को काव्य पर आरोपित सकेतित किया गया है, जब कि शैली और काव्य में सामंजस्य हो काव्य का वास्तविक अस्तित्व होता है अतः व्यवहारिक दृष्टि से निराला का यह कथन युक्तिपूर्ण नहीं है। 'आर्ट ऑफ रीडिंग' और 'आर्ट ऑफ म्यूजिक' मुक्त छन्द के अभिन्न आधार हैं, जो नाद और लय से कैसे हुए होते हैं।

1 निराल 'प्रबन्ध पद्म' पृ 101

2 निराला 'परिमल' भूमिका।

भारत के नभ का प्रभापूर्य

शीतलच्छाय सास्कृतिक सूर्य ।

अस्तमित आज रे तमस्तूर्य दिङ्मडल ।

(निराला, तुलसीदास)

अथवा—

वह उस शाखा का बन बिहग

उड गया नील नभ निस्तरंग

जोड़ता रंग पर रंग रंग पर जीवन ।

यहाँ ये सारी भावनाये छन्द के माध्यम से व्यक्त हुईं ह और मात्र पराधीन नहीं ह । ऐसा कहाँ भा नहीं लगता कि भावों के व्यक्त होने में कठिनाई आयी हो । निरालाजी जिस मुक्ति की बात करते ह, उसमें उतना बल नहीं ह ? मुक्त छन्द में भी तो ऐसा समय, सतुलन और वैविध्य आ गया है कि छन्दों के अनुशासन से उनका अनुशासन अपेक्षाकृत अधिक ही कठिन हो गया है ? पाल बालेरी तो यहाँ तक कहते हैं कि मुक्त छन्द किसी भी दूसरे छन्द से अधिक मुक्ति नहीं दे पाता है ।

निरालाजी के दूसरे कथन—मुक्त छन्द में प्रवाह अधिक रहता है, के सम्बन्ध में यह तथ्य प्रस्तुत किया जा सकता है कि प्रवाह लय की दीर्घता और गति पर निर्भर होता है । मुक्त छन्द से परे सैकड़ों की तादात्म्य में निराला पूर्व निराला काल में या उसके बाद छन्दोबद्ध कविताये लिखी गयी हैं, जो किसी भी दृष्टि से प्रवाह रहित नहीं हैं । स्वर की विराटता तथा प्रवाह का उदात्त तथा अनुदात्त होना छन्दों के चुनाव पर निर्भर है । उदाहरण के लिए निम्नलिखित कविता के प्रवाह की तुलना किसी मुक्त छन्द की कविता से की जा सकती है ।

‘पागुर करती छाहो में कुछ गम्भीर अधखुली आखों से

बैठी गाये करती विचार

सूनेपन का मधुगीत आम की डालों में

गाती जाती मिलकर ममालियाँ लगातार’ ।

निराला की, मुक्त छन्द के सन्दर्भ में तीसरी स्थापना भी कल्पना प्रसूत या यों कहे, बाह्य विचारों से है, उसमें अन्तर्दृष्टि हम नहीं पाते कि मुक्त छन्द की कविता का प्रधान गुण ओज और पौरुष है । ‘जुही की कली’ में पौरुष है, इसे विचारपूर्ण तर्क स्वीकार नहीं सकता और छन्दोबद्ध कविताएँ पौरुषहीन हैं । निराला जी ने इस ओर सकेत नहीं किया । इससे तो यही लगता है कि मुक्तछन्द के पहले का सारा काव्य पौरुषहीन है । किन्तु इसे कोई भी काव्य का पारखी स्वीकार नहीं कर सकता है । जब कि पुतूलाल शुक्ल का अध्ययन निराला के मुक्त छन्द में नारीत्व का आधिक्य, प्रमाण आर अध्ययन के आधार पर प्रस्तुत करता है । जुही की कली, शेफालिका, जागो फिर एक बार-1, जागो फिर एकार-2 और पचवटी प्रसंग 1 से 5 तक इन नौ मुक्त काव्यों की शुद्ध वार्षिक पक्ति-संख्या का आकड़ा प्रस्तुत कर प्रतिशत निकालते हुए डॉ. शुक्ल द्वारा जो स्थापना दी

गयी है वह वैज्ञानिक लगती है, यद्यपि आकडा-विधि पर और मात्रिक और वर्णिक हाने से उनके निर्णय पर मतभेद हो सकता है।

इन नो कविताओं के अध्ययन से स्पष्ट है कि कवि के मानस में वर्णिकता की अपेक्षा मात्रिकता के सस्कार अधिक हैं इसे आलंकारिक भाषा में यों कहा जा सकता है कि निरालाजी की मानसभूमि में पौरुष की अपेक्षा नारीत्व का अधिक राज्य था, जब कि उनके बाह्य व्यक्तित्व में पौरुष 90 प्रतिशत था और नारीत्व केवल 10 प्रतिशत।¹

यहाँ पर निराला जी की एक ओर स्थापना खण्डित होती है वह यह कि 'परिमल की भूमिका'² और प्रबन्ध पद के निबन्ध 'पत जी और पल्लव'³ में वे मुक्त छन्द की बात करते हैं और पन्त जी का प्रतिवाद करते हैं "पत जी ने जो लिखा है कि स्वच्छन्द छन्द में 'आर्ट ऑफ़ म्युजिक' नहीं मिल सकता वहाँ है आर्ट ऑफ़ राडिंग। वह स्वर प्रधान नहीं व्यञ्जन प्रधान है, यह कविता की स्त्री सुकुमारता नहीं कवित्व का पुरुष गर्व है उसका सौन्दर्य गाने में नहीं वार्तालाप करने में है। जब ऊपर जिस आकड़े की चर्चा हुई है उस आधार पर डा शुक्ल की स्थापना 'इनमें' पाठ्यात्मकता की अपेक्षा गेयात्मकता अधिक है यद्यपि यह गेयात्मकता गीतवाली न होकर छन्दवाली है,⁴ अधिक तर्क पूर्ण और प्रमाण प्रसूत है।

'कला और बूढ़ा चाँद' आदि कविताओं के पहले पत जी ने सफल मुक्त छन्द के प्रयोग नहीं किये हैं वे पक्ष प्रतिपक्ष स्वपक्ष की घोषणा जरूर करते रहे हैं।

खुल गये छन्द के बंध प्रास के रजत पाश,
अब गीत मुक्त, ओ युगवाणी बहती अयास।⁵ और
छन्द बंध खुल गये गद्य का बनी नहीं स्वरो की पाते ?
सोना पिघल कभी क्या पानी बनता ? कैसी बाते।
गीत जल गया सही मधु झंकार नहीं पर खोई,
सूक्ष्म भाव से पखखोल, अब मन में गन्ध समोई।⁶
आर निराला की बहुपूर्ण घोषणा—
सहज भाषा में
समझाती थी ऊँचे तत्व

अलंकार लेश रहित, श्लेषहीन

-
- 1 निराला, 'व्यक्तित्व और कृतित्व' पृ 59-60
 - 2 परिमल (भूमिका) सातवा स पृ 21
 - 3 निराला प्रबन्ध पद 'पतजी और पल्लव' पृ 101
 - 4 'निराला व्यक्तित्व और कृतित्व' पृ 360
 - 5 पत 'युगवाणी' पृ 3
 - 6 पत-'अणिमा' पृ 4

शून्य विशेषणों से
 नग्न नीलिमा सी व्यक्त
 भाषा सुरक्षित वह वेदों में आज भी—
 मुक्त छन्द
 सहज प्रकाश वह मन का—
 निज भावों का प्रकट अकृत्रिम चित्र ।¹

और तत्कालिक स्थिति का चित्रण निराला द्वारा इस प्रकार किया गया—

“तुक टूटी तो
 सिर झुकते थे,
 तुक जुड़ती
 मुसका जाते थे ।
 जब जीवन सम्मुख आता—
 वस,
 उसे बेतुका बतलाते थे ।”
 मुक्त छन्द में व्यंग्य और विरोध भी कम नहीं हुए हैं—
 मेरा कहना ब्रजभाषा मोस्ट रद्दी है
 खाखों की गद्दी है और स्वच्छन्द भरे राग, घट बढ़ है । छन्द जो रबर है ।

(“उग्र—उजबक”)

निराला के सम्बन्ध में प रामचन्द्र शुक्ल दो परस्पर विरोधी (या परस्पर पूरक) बातें कहते हैं— सगीत को काव्य के और काव्य को सगीत के अधिक निकट लाने का सबसे अधिक प्रयास निराला जी ने किया है । सबसे अधिक विशेषता आपके पद्यों में चरणों की स्वच्छन्द विषमता है—बेमेल चरणों की आजमाइश इन्होंने सबसे अधिक की है । ‘निराला बन्धनमय छन्दों की छोटी राह छोड़कर छन्द की कारा तोड़ कर हिन्दी में मुक्त छन्द को बगाल से लाये ।’ मुक्त छन्द को परिभाषित करते हुए प्रभाकर माचवे लिखते हैं—मुक्त का अर्थ है रुढ़ छन्द शास्त्र से संस्कृत परम्परा से आने वाले हिन्दी के पिगल और देशज तर्जों या जातियों से घिसे-घिसाये या पिटे-पिटाये काव्य रूपों से भिन्न स्वतन्त्र नवीन छन्द विधान । परन्तु इस मुक्ति का यह अर्थ नहीं है कि वह सर्वथा अराजकता पूर्ण मात्र है । यद्यपि आधुनिक कविता में गद्य और पद्य की सीमाएँ बहुत कुछ मिटती जा रही हैं, (जी एम हाप किन्स) । पद्य कहीं समाप्त होता है और गद्य (अथवा पद्य रचना) कहीं आरम्भ होता है यह जानने का आग्रह नहीं करना चाहिए क्योंकि वे दोनों एक दूसरे से मिल जाया करते हैं । डा रामविलास शर्मा मुक्त छन्द के लिए पद गति या प्रवाह की इकाई मानते हुए लिखते हैं कि निराला जी के वार्षिक मुक्त

छन्द म कवित्व का एक चरण अक्सर इकाई का काम करता है उदाहरणार्थ जागो फिर एक बार। इससे यह स्पष्ट होता है कि मुक्त छन्द के दो भेद हुए (1) वर्णिक और (2) मात्रिक, किन्तु कवित्व की इकाई मुक्त छन्द में किस प्रकार है यह बात अस्पष्ट ही रह जाती है। डॉ शर्मा सुझाते हैं यह 'ध्रुपद' की तरह है जहाँ प्रमुख पक्तियों के बाद तुक पाकर दुहरा दी जाती है, किन्तु 'जुही की कली' में ऐसा नहीं है। इसलिए इकाई का नियामक सूत्र मुक्तछन्द के प्रसंग में पाना मुश्किल है। निराला के बाद तो ओर ज्यादा वेविध्य आर वभिन्न आया है। यह अलग बात है कि निराला के बाद मुक्त छन्द प्रयोग की साधना में निगति हो आई है। लय की प्रमुखता ही मुक्त छन्द में व्यापक रूप में रही है। बाद में तो अर्थ लय की भी बातें की जाने लगीं।¹ छायावाद के प्रसंग में सुमित्रानन्दन पंत के मुक्त छन्द प्रयोग पर थोड़ा विचार कर लेना आवश्यक है—

ताक रहे हो गगन,

मृत्यु नीलिमा गहन

अनिमेष, अचितवन, काल नयन

निष्पद शून्य, निर्जन, निस्वन,

देखा भू को पुण्य प्रसू को,

इस छन्द के सम्बन्ध में शिवमगल सिद्धान्तकर ने अपनी पुस्तक 'निराला और मुक्तछन्द' में लिखा है कि "यहाँ पन्त ने पूरी कारीगरी से काम लिया है और मुक्त छन्द को इतनी कारीगरी अस्वीकार्य है। यह मधुर शब्द विन्यास और अनुप्रास अलकरण मात्र बन कर रह गया है। पन्त के नाम पर इसे चाहे जो महत्व दे मुक्त छन्द का वास्तविक रूप यहाँ नहीं मिलता है। (पृ 80)। किन्तु मैं यहाँ पर सिद्धान्तकर जी की बात से सहमत नहीं हो पा रहा हूँ। क्यों कि यदि हम मुक्त छन्द की परिभाषित कर दे तो फिर वह मुक्त कहाँ हुआ। मुक्त का अर्थ जब हम सब तरह के बन्धनों से मुक्त भावाभिव्यक्ति की सहजता और काव्य की प्रेषणीयता को मानते हैं तो फिर शब्द विन्यास चाहे अलंकारिक हो या मधुर कारीगरी से मुक्त छन्द तो मुक्त ही होगा।

सगीत तत्व का छन्द से अत्यन्त निकट का सम्बन्ध है। "विश्व के समस्त स्पन्दन और सगीत विधान सूक्ष्म रूप से आत्मा में सन्निहित है, इसीलिए आत्मा की प्रेरणा से विविध छन्दों की सृष्टि होती है।" निराला की छन्द सृष्टि को पृष्ठभूमि में आत्मा की प्रेरणा ही सर्वाधिक महत्वपूर्ण तत्व रहा है कवि की इस आत्म प्रेरणा ने बन्धनों के किसी भी सकीर्ण एवं पूर्ण निर्धारित वृत्त में घिरे रहना स्वीकार नहीं किया। यही कारण है कि वह आत्माभि व्यक्त के लिए 'नवगति नवलय, ताल छन्द नव' का अभ्यर्थी रहा है। परम्परागत छन्द योजना की सकीर्णता से निकल कर उन्होंने अपने काव्य में अनेक प्रयोग किये। अनेक परम्परागत छन्दों में हेर-फेर करके तथा कहीं-कहीं दो या दो से अधिक छन्दों को जोड़कर निराला ने उनकी काया ही पलट दी और नये-नये छन्दों का निर्माण कर डाला।"²

निराला की कविता ने छन्द के बन्ध ही नहीं खोले अपितु नव गति नवलय ताल छन्द नव के कलात्मक प्रयोगों से सगीत की विविध स्वर लहरियों और मूर्च्छनाओं से अन्तरतम के भाव बोध को झकृत कर देने

1 डा पुत्तलाल शुक्ल आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना पृ 70

2 शिव प्रसाद गोयल 'निराला' 241

वाले नाद तत्व को प्राप्त कर दिखाया। हिन्दी कविता के रूप और कथ्य की हृदय ग्राह्यता तथा उसकी सौन्दर्य सृष्टि के लिए कवि का यह महान कार्य है। छायावाद तक आते-आते हिन्दी कविता वर्णवृत्तों के केचुल को छोड़कर मात्रिक छन्द से अपना लय श्रृंगार करने लगी थी। निराला इस दिशा में क्रान्ति के अग्रदूत बनकर अवतीर्ण हुए। निराला का छन्द शिल्प उनकी अपनी मान्यता से बहुत कुछ परंपरा विरोध एवं नवीन प्रयोग को आग्रही रहा है किन्तु अपने काव्य में जिस छन्द-शिल्प का उन्होंने प्रयोग किया है तथा उसके सम्बन्ध में जो कुछ उन्होंने निजी विचार दिये हैं उन्हें अन्तर्विरोधों से शून्य नहीं माना जा सकता। डॉ. रामविलास शर्मा ने शब्दों में वह बन्धन मुक्त छन्दों में बराबर कविताये लिखते रहे, ऐसी कविताओं में भाव, भाषा, छन्द सब परतन्त्र होंगे इस विचार से उन्हें कोई परेशानी नहीं हुई।¹ छन्द शिल्प में क्रान्ति का यह अग्रदूत कविता की जिन बन्धन श्रृंखलाओं का तोड़ने का सघर्ष कर रहा था उन्हें एक ओर फेंक कर उसने इतना स्वच्छन्द काव्य रच डाला जो स्वयं में उसकी मान्यता प्रमाण है। रही कतिपय बन्धन मुक्त कविताओं की बात वे भी परम्परागत संस्कार वश रची गयी तो इससे कवि के क्रान्ति धर्मी होने में सन्देह नहीं किया जा सकता। परम्पराओं का एक बारगी बोझ उतार फेंकना कोई सरल कार्य नहीं है। यह तथ्य डॉ. शर्मा ने स्वयं स्वीकारा है- “व्यक्ति और समाज, भावोद्गार और चिन्तन, मौलिकता और अनुकरण रचनात्मक प्रतिभा और सीखा हुआ कौशल-ये सब परस्पर सम्बद्ध हैं। इनमें कोई एक निरपेक्ष रूप से मुक्त नहीं है। छन्द में बन्धन और मुक्ति दोनों हैं इनका सतुलन विगड़ने पर छन्द या तो ध्वनि की यान्त्रिक आवृत्ति बन जायेगा या अतिशय मुक्ति से पीड़ित होकर अव्यवस्थित शब्द जजाल बन जायेगा।”²

विवेचन की सुविधा के लिए निराला के छन्द शिल्प को निम्न रूपों में वर्गीकृत किया जा सकता है—

मात्रिक छन्द

निराला ने अपने काव्य ‘परिमल’ को निम्नांकित तीन भागों में विभाजित किया है—

- (1) सम मात्रिक सान्त्यानुप्रास छन्द
- (2) अर्द्ध सम मात्रिक सान्त्यानुप्रास छन्द
- (3) विषम मात्रिक सान्त्यानुप्रास छन्द

सम-मात्रिक सान्त्यानुप्रास छन्द

निराला के सम मात्रिक सान्त्यानुप्रास छन्द उनके छन्द शिल्प को परम्परा से जोड़ देते हैं। ‘परिमल’ की भूमिका में वे स्वयं इस कथ्य को स्वीकारते हुए लिखते हैं कि प्रथम खण्ड में सममात्रिक सान्त्यानुप्रास कविताये हैं जिनके लिए हिन्दी के लक्षण ग्रन्थों के द्वारपाल को प्रवेश निषेध या ‘भीतर जाने की सख्त गुमानियत है कहने की जरूरत न होगी।’³ निराला ने विभिन्न काव्य-संग्रहों में सम-मात्रिक छन्दों का प्रयोग किया है। इन छन्दों के प्रत्येक चरण में मात्राओं की समान संख्या तथा सान्त्यानुप्रास की विशेषता रहती है।

सुमन भर न लिए,

9 मात्राये

सखि वसन्त गया।

9 मात्राये

- 1 डॉ. रामविलास शर्मा ‘निराला की काव्य साधना’ (2) पृ 423
- 2 डॉ. रामविलास शर्मा ‘निराला की साहित्य साधना’ (2) पृ 423
- 3 निराला परिमल (भूमिका) पृ 8

हर्ष हरण हृदय

१ मात्राये

नही निर्दय क्या ?¹

१ मात्राय ।

यहाँ यह ध्यातव्य है कि लघु गुरु आदि के प्रयोग के सम्बद्ध में कवि स्वच्छन्द रहा है आधुनिक युग में चरण के अन्त की छन्दयति सभी को मान्य है क्योंकि बिना इस यति के चरण पूर्ण नहीं हो सकता। यहाँ तक कि पदान्तर प्रवाही भाव छन्दों में अर्थ और भाव के अनुकूल अर्द्धविराम और विराम आदि का प्रयोग भी होता है और पूर्णक यति का स्थान अचिन्हित ही रहता है, तथापि वहाँ पर पूर्णक यति अवश्य रहता है। मुक्त छन्द में भी पूर्णक यति का प्रयोग होता है।

कभी अर्थ का सम्पूर्णता या नवीन भावोदय के कारण कवि छन्द के पाठ में भावाभिव्यञ्जा की कुशलता के लिए आवश्यकतानुसार नवीन अन्तर्यतियों की आयोजना कर देते हैं—

ऐसे क्षण अन्धकार में जैसे विद्युत्

जागी पृथ्वी तनया कुमारिका छवि अच्युत

देखते हुए निष्पलक याद आया उपवन

विदेह का प्रथम स्नेह का लतान्तराल मिलन,

नयनों का नयनों से गोपन प्रिय सम्भाषण,

पलका का नवपलकों पर प्रथमोत्थान पतन

कॉपते हुए किसलय झरते पराग समुदाय,

गाते खगनव जीवन परिचय, तरु मलय-वलय,

ज्योति प्रपात स्वर्गीय, ज्ञात छवि प्रथम स्वीय,

जानकी नयन कमनीय प्रथम कम्पन तुरीय²

छन्दों यति या चरणान्त में निश्चित कम से स्वर व्यञ्जन मूलक ध्वनि समूह के साम्य संयोग को अन्त्यानुप्रास कहते हैं उपर्युक्त उदाहरण अन्त्यानुप्रास का ही एक रूप है।

‘जिस कवि के हृदय में शब्द संगीत एवं भाव का प्रगाढ़ सम्मिलन हो जाता है, उसकी लेखनी से अयत्नज अन्त्यानुप्रास प्रस्फुटित होते जाते हैं। इस विधान से कवि की उद्देलित भाव धारा में एक सयम आ जाता है फलतः उसके रस कला एवं संगीत का धरातल एक सा रहता है सयम के अभाव में तीव्रभाव एक साथ व्यक्त हो जाते हैं और आगामी सामान्य भाव अपेक्षाकृत दुर्बल होकर नीरसता उत्पन्न करते हैं³ जीत में भावानुभूति के साथ संगीत भी महत्वपूर्ण होता है अतः उसमें अन्त्यानुप्रास सर्वथा अनिवार्य है। इसी प्रकार मुक्तक या स्फुट लघु छन्द अतुकान्त रूप में शोभा नहीं पा सकते। छोटे सुकुमार छन्द इस अलंकार से ही शोभा पाते हैं इसके अभाव में उनका रूप सौष्ठव नहीं निखर पाता। अतुकान्त पक्तियाँ प्रबन्ध काव्य में ही

1 वही पृ 37

2 निराला (अपरा) ‘राम की शक्तिपूजा’

3 आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना जे पुतुलाल शुक्ल पृ 216

शोभा पाती है क्यो कि वहाँ भाव और कथा की धारा अखण्ड रहती है और विस्तृत विशद एवं विशाल चित्रा का अकन होता है। स्वच्छन्द छन्द में लिखे हुए स्वानुभूति प्रधान गीति में किसी न किसी क्रम से अन्त्यानुप्रास देना ही पड़ता है—

एक बार बस और नाच तू श्यामा ।

सामान सभी तैयार

कितने ही है, असुर, चाहिए कितने तुझको हार,

कर मेखला मुड मालाओ से बनमन अभिरामा,

एक बार बस और नाच तू श्यामा ।

भैरव भेरी तेरी झझा ।

तभी बजेगी मृत्यु लड़ायेगी जब तुमसे पजा,

अट्टहास, उल्लास नृत्य का होगा जब आनन्द,

विश्व की इस बीणा के टूटेगे सब तार,

बन्द हो जायेगे ये जितने कोमल छन्द ।

(‘आवाहन’, अपरा, निराला)

प्रस्तुत पद्यांश के प्रथम, चतुर्थ और पंचम चरणों में द्वितीय तृतीय एवं नवम चरणा में षष्ठम एवं सप्तम चरणों में और अष्टम एवं दशम चरणों में अन्त्यानुप्रास है ।

सान्त्यानुप्रास की एक महत्वपूर्ण विशेषता है सहज स्मरणीयता । अन्त्यानुप्रास के सहारे छन्द की एक इकाई बन जाती है । इसके आवर्तन में अगले चरण स्वयं उठते चले आते हैं, क्यो कि उनमें परस्पर सम्बन्ध होता है । अन्त्यानुप्रासयुक्त कविता में जहाँ तक एक भाव चलता है, वहाँ तक कविता एक साथ स्मृति में आ जाती है आगे के लिए प्रयत्न करना पड़ता है । सामान्य जनता के प्रिय गीत अन्त्यानुप्रास युक्त ही होते हैं उनकी इसी विशेषता के कारण जनता उन्हें कण्ठहार बना लेती है ।

निराला जी के काव्य में प्रयुक्त होने वाले सान्त्यानुप्रास छन्दों में लीला, तोमर, पद्मरि, सिंह डिल्ला चोपाई, अविमा, कुण्डल, रोला, गीतिका वीर आदि छन्द हैं ।

लीला

चार त्रिकलो के आधार पर रचित यह छन्द बहुत दिनों से हिन्दी में प्रयुक्त होता रहा है । दो त्रिकलो के स्थान पर सममूलक रखने की प्रथा भी पुरानी है । इस छन्द का प्रयोग पत और निराला ने विशेष रूप से किया है । निराला जी द्वारा रचित प्रस्तुत छन्द सान्त्यानुप्रास के साथ-साथ शास्त्रीय सगीत के भी बहुत अनुकूल है—

ध्यान मग्न, नेश गगन

”

मूढ़े पल नीलोत्पल

2 „

लोला छन्द मे प्रत्येक चरण म बारह मात्राओं के साथ अन्त म जगण भी होता है ।

विश्व अखिल मुकुल बन्ध

जैसे यति हीन छन्द

सुख की गति और मन्द,

भरे एक-एक रन्ध

तोमर

यह भी लीला की तरह की द्वादश मात्रिक छन्द है । चरणान्त मे (5 1) होता है

यह नील-ज्योति-वसन

12 मात्राय

पहन नील नयन हसन

12 मात्राय

आओ छवि, मृत्यु दशन

12 मात्राय

करो देश जीवन-फल¹

१२ मात्राय

स्पन्दन नभ से उतरा,

”

निहारी जो दृष्टि परा

”

दिखे दिव्य नयनोत्पल² „

‘नित’ के लक्षणानुसार यहाँ प्रत्येक चरण मे 12 मात्रादि है और चरणान्त म लघु गुरु (5 1) । केवल अन्तिम चरण मे अत्यंत लघु को उच्चारण द्वारा मात्रा गौरव दिया जायेगा ।

पद्धरि

पद्धरि छन्द के प्रत्येक चरण मे 16 मात्राये तथा अन्त मे जगण का (151) का प्रयोग होता है ।

चकित चितवन कर अन्तर पार

16 मात्राये

खोजती अन्तर तमका द्वार

16 मात्राये

बालिका सी व्याकुल सुकुमार

16 मात्राये

लिपट जाती जब कर अभिमान³

मात्राये

प्रत्येक चरण मे 16 मात्राये तथा अन्त मे जगण (151) का प्रयोग होने से निराला के इस छन्द को पद्धरि का सजा दी जा सकती है । यद्यपि यह भी स्पष्ट है कि इसके द्वितीय चरण के अन्त मे ‘जगण’ का निर्वाह

1 निराला ‘गीतिका’ पृ 78

2 निराला ‘आराधना’ पृ 4

3 निराला ‘परिमल’ पृ 35

नहीं हा पाया है किन्तु सममात्रिकता का निर्वाह होने से इसके लयात्मक सान्दर्य पर कोई दुष्प्रभाव नहीं हुआ है।

सिंह

इस सोलह मात्राये के छन्द के आदि म दा लघु (11) और अन्त म सगण (॥S) हाता ह। इस छन्द म तोटक (चार सगण) की छाया रखती है, आदि* और अन्त प्राय वसा ही रहता ह केवल बीच मे परिवर्तन होता हे। इसमे तोटक की क्षिप्रता तो होती है, पर एक रसता नहीं होती।

जब भाप उडेगी उस जल की,	16 मात्राय
उस नभ की सागर हे गगरी	16 मात्राये
तू चला चले पकड़े डगरी	" "
यह पारावर कि ये परावर। ¹	" "

इस छन्द का प्रत्येक चरण 16 मात्राओ का है। इसके तृतीय चरण के 'तू' को अपवाद मान कर शेष तीनो चरणो आद म दो लघु (॥) तथा अन्त मे सगण (॥S) होने से यह छन्द सिंह छन्द है। (यद्यपि चतुर्थ चरण के परावर शब्द मे सगण भग हुआ है।)

डिल्ला

इसमे भी सिंह छन्द की भांति 16 मात्राये होती है डिल्ला 16 मात्राओ का समप्रवाही छन्द है इसके अन्त मे भगण (S ॥) होता है।

हट कर छट कट कर जो उत्कल	16 मात्राये
होती है भूमि उपल केवल	16 मात्राये
जग के उर्वर मरूका कृषि फल	16 मात्राये
जीवन से काटेगा बोंकर। ²	"

यहाँ प्रत्येक चरण मे 16 मात्रा तथा अन्त मे प्राय भगण (S ॥) होने से 'डिल्ला' छन्द है। केवल तीसरे छन्द के अन्त मे सगण का प्रयोग है।

चौपाई

चौपाई हिन्दी का सर्वाधिक प्रचलित छन्द है। इसे समप्रवाही मात्रिक छन्दो का मेरुदण्ड कह सकते है। इसके अन्त मे S। (जगण और तगण के अश) वर्जित है। अन्त मे दो गुरु श्रुति मधुर होते है, इसका प्रवाह समता मूलक चलता है इसमे सममात्रिक छन्द के बाद सममात्रिक छन्द ही आता है।³ जब चरण मे विषममात्रिक शब्द का प्रयोग होता है, तब तुरन्त ही उसके आगे विषम मात्राओ के शब्द के द्वारा समता मूलक मैत्री स्थापित की जाती है।

1 निराला 'आराधना' पृ 18

2 निराला बेला पृ 50

3 सम सम सम सम सम सुखदाई।

पलक-पात उत्थित जग-कारण	16 मात्राय
स्मिति आशा-चल जीवन धारण	16 मात्राय
शब्द अर्थ भ्रम भोर निवारण	16 मात्राये
ध्वनि शाश्वत समुद्र जगमज्जन। ¹	१६ मात्राये

निराला की इन पक्तियों में चौपाई छन्द है। इसके प्रत्येक चरण में 16 मात्राये हैं। यहाँ एक विशेष बात यह है कि कवि ने चौपाई के परम्परागत रूप को स्वीकार नहीं किया है। उसने प्रत्येक चरण के अन्त में गुरु-गुरु (SS) के स्थान पर लघु लघु (ll) का प्रयोग करके की छन्द में माधुर्य को बनाये रखा है। यहाँ प्रथम तीन चरणा का लय निपात (lll) से निर्मित है तथा अंतिम चरण का (lS ll) से।

अणिमा

कुण्डल छन्द की लय के आधार पर निर्मित यह त्रिकलात्मक छन्द है। इसमें दो त्रिकला के स्थान पर 6 मात्राय भी प्रयुक्त होती है। इसका निर्माण 6+6+5 मात्राओं के क्रम से होता है अन्त में प्रायः रगण (lSS) ही रहता है-

फली दिङ्/मडल में /चौदनी,	6+6+5 मात्राये
बधी ज्योति / जितनी थी / बाँधनी,	6+6+5 मात्राये
करती है/ स्तवन मद / पवन से	6+6+5
गन्ध कुसुम । कलिकाएँ । भवन से ²	6+6+5

अणिमा नामक उपर्युक्त छन्द के प्रत्येक चरण में 17 मात्राये हैं

इसी छन्द में निराला रचित दूसरा उदाहरण 19 मात्राओं का भी देख जा सकता है।

आह कितने विकल जन-मन मिल चुके,	19 मात्राये
ठिल चुके कितने हृदय हैं खिल चुके	19 मात्राये
तप चुके वे प्रिय व्यथा की आँच में	19 मात्राये
दुख उन अनुरागियों के झिल चुके। ³	

यह आनन्दवर्द्धक छन्द है प्रत्येक चरण में 19 मात्राये अन्त में लघु-गुरु (lS) । डॉ. प्रतिमा कृष्णवल ने इन पक्तियों में प्रयुक्त छन्द को 'पीयूषवर्ष' नाम दिया है।⁴

कुण्डल

कुण्डल छन्द में प्रयुक्त षष्ठक पर्व (दो त्रिकल) के आधार पर इसका प्रवाह चलता है दूसरे चरण के

- 1 विषम-विषम समसम हूँ आई। अचार्य, 'मानु छन्द प्रभाकर' पृ 51
- 2 निराला 'अणिमा' पृ 42
- 3 निराला 'परिमल' पृ 71
- 4 डा. प्रतिमा कृष्णवल 'छायावाद का काव्य शिल्प' पृ 332, 333

उत्तर दल म 9 मात्राये होती है, जो तीसरे ओर चौथे चरण मे क्रमश 4 ओर एक बार आवृत्ति होती ह ।
पाँचवे और छठे चरण मे पहले और दूसरे चरण की मात्राओं की आवृत्ति होती ह ।

किस अनन्त का नीला अचल । हिला-हिलकर ।	24 क (8+8+8 मा)
आती हो तुम । सजी मडलाकार ?	19 ख (8+8+3 मा)
एक रागिनी । मे अपना स्तर । मिला मिलाकर ।	24 के, 8+8++8
गाती हो ये । कैसे गीत उदार ?	19 ख, 8+8+3
सोह रहा है । हरा क्षीण कटि । मे अम्बर शै ।वाल,	27 ग, 8+8+8+3
गाती आप-आप देती सुकु । मार करो से । ताल, 2	7 ग, 8+8+8+3
चचल चरण ब/ढ़ाती हो,	14 घ, 8+6
किससे मिलने/जातो हो ?	14 घ, 8+6

समस्त छन्द मे अष्टक की आवृत्ति है पूर्ण पर्व या पर्वाश पर चरण समाप्त होते ह । विकर्ष का मात्राक्रम 24, 19, 24, 19, 27, 27, 14, 14 और अन्त्यक्रम क, ख, क, ख, ग, घ है । इस कविता मे सम्पूर्ण विकर्ष की चार आवृत्तियाँ हुई है ।

कुछ विद्वानो ने कुण्डल छन्द के प्रत्येक छन्द मे 22 मात्राये तीन छकल तथा एक चतुष्कल को उसका लक्षण माना है निराला की निम्न लिखित पक्तिया उक्त लक्षण का अक्षरश निर्वाह करती है—

जननि, जनक-जननि-जननि

जन्म भूमि भाष ।

22 मात्राये

जागो नव अम्बर भर

ज्योतिस्तर वासे ।¹

२२ मात्राये

निराला की उक्त गीत पक्तियों के प्रत्येक चरण मे 22 मात्राये है जिनमे तीन छकल तथा एक चतुष्कल प्रयुक्त हुआ है ।

रोला

पहले इस छन्द मे 11 मात्राओं के बाद यति मानी जाती थी, और कुछ लोग अब भी मानते है । आचार्य भानु जी ने पहली 11 मात्राओं के दो कुभ (4+4+3 या 3+3+2+3) और शेष तेरह मात्राओं के दो क्रम (3+3+4+4 या 3+2+3+2) माने है । इस छन्द का विकास सस्कृत के (साल वृत्त से हुआ प्रतीत होता है) । इसी आधार पर मात्रिक छन्द मे भी ग्यारहवी मात्रा लघु होती है । जिस रोला के चारोचरणो मे ग्यारहवी मात्रा लघु होती है उसे काव्य छन्द कहते है । वृत्त विचार मे शुकदेव मिश्र ने रोला मे केवल 24 मात्राओं का विधान किया है जिसे अधिकांश विद्वान मानते है । निराला की निम्न पक्तियाँ 24 मात्राओं वाले रोला छन्द का सुन्दर उदाहरण है—

आज सभ्यता के वैज्ञानिक जड विकास पर	24 मात्राय
गर्वित विश्व नष्ट होने की ओर अग्रसर	" "
स्पष्ट दिख रहा सुख के लिए खिलाने जैसे	" "
बने हुए वैज्ञानिक साधन केवल पैसे ¹	" "

‘अणिमा’ की श्रद्धाजलि² तथा आदरणीय प्रसाद के प्रति³ कविताय भी इसी छन्द म ह ।

गीतिका

प्राचीन नियम के अनुसार 14, 12 पर यति आती है, ओर अन्त म लघु गुरु (15) होते है। यह छन्द सप्तक (5।55) की तीन आवृत्तियों और रगण के योग से बनता है। इसकी तीसरी, दसवी सत्रहवी और चौबीसवी मात्रा लघु होती है। यह छन्द हरि गीतिका की पहली दो मात्राए कम करने से बनता है। इस युग मे इस छन्द मे कोई परिवर्तन नही हुआ है। इसका इस युग म इस छन्द मे कोई परिवर्तन नही हुआ है। इसका अन्य नाम चचरी या चर्चरी भी है। निराला काव्य म गीतिका का उदाहरण दृष्टव्य है

आँख के आँसू न शोले बन गये तो क्या हुआ ?	26 मात्राये
काम के अवसर न गोले बन गये तो क्या हुआ ?	" "
जान लेने को जमी असमा जैसा बना,	" "
काठ के ठोके नपोले बन गये तो क्या हुआ ? ⁴	

26 मात्राओ का यह छन्द ‘गीतिका’ है किन्तु निरालाने इसम भी एक मात्रा का परिवर्तन करके रुढ़िको भग कर दिया है जैसा कि इस कविता की निम्न पक्तियों से स्पष्ट है

पेच खाते रह गये गैरो के हाथो आज तक,	27 मा.
पेच मे डाले, न चोले बन गये तो क्या हुआ ?	27 मा

वीर छन्द

निराला द्वारा प्रयुक्त 31 (16 + 15) मात्रा वाले छन्द को आधुनिक हिन्दी काव्य म वीर छन्द नाम दिया गया है। इसका मूल डा नामवर सिंह ने जगनिक के आल्हा के कहरवा छन्द से माना है।⁵

उदाहरण—

धूम-धूम है भीम रणस्थल ।

शत-शत ज्वालामुखियाँ घोर =

31 (16+15)

1 निराला अणिमा पृ 23

2 वही पृ 17, 18

3 वही

4 निराला ‘बेला’, पृ 74

5 डॉ नामवर सिंह ‘छायावाद’, पृ 117

आग उगलती दहक दहक दह

कपा रही भू-नभ के छार ॥¹

31 (16+15)

(2) अर्द्धसम-मात्रिक सान्त्यानुप्रास छन्द

निराला ने अर्द्धसम मात्रिक छन्द का प्रयोग अपनी अनेक कविताओं में किया है। परिमल, अनामिका, बेला, आदि में इस प्रकार के छन्द प्रयुक्त हुए हैं। इस छन्दा के प्रथम तृतीय एवं द्वितीय चतुर्थ चरण में मात्रा क्रम समान होता है और दूरान्तर सान्त्यानुप्रास की व्यवस्था रहती है। कुछ उदाहरण द्रष्टव्य हैं—

काल वायु से स्खलित न होंगे 16 मात्राएँ

कनक प्रसून ? 7 मात्राएँ

क्या पलका पर विचरे होगी 16 मात्राएँ

यौवन धूम² 7 मात्राएँ

यहाँ प्रथम तृतीय चरण में 16-16 तथा द्वितीय चतुर्थ में 7-7 मात्राएँ हैं। समचरण और गुरु लघ (5 1) से युक्त होने के कारण यह निश्चल छन्द (16-7) का अर्द्धसमरूप है।

तरुण-चितेरा अरुण बढ़ाकर 16 मात्राएँ

स्वर्ण तूलिका कर सुकुमार 15 मात्राएँ

पट-पृथिवी पर रखता है जब 16 मात्राएँ

कितने वर्णों का आभार³ 15 मात्राएँ

इसके चरणों का मात्रा क्रम 16,15, 16,15 है। यह वीर छन्द का अर्द्धसम रूप है। अर्द्ध सम मात्रिक सान्त्यानुप्रास का एक अन्य उदाहरण भी देखा जा सकता है।

दृगों की कलियाँ नवल खुली 16 मात्राएँ

रूप-इन्दु से सुधा-बिन्दु लह 16 मात्राएँ

रह रह और तुली। 10 मात्राएँ

प्रणय-श्वास के मलय स्पर्श से 16 मात्राएँ

रह-रह हसती चपल हर्ष से 16 मात्राएँ

ज्योति तप्त मुख, तरुण वर्ष के 16 मात्राएँ

कर से मिली जुली। 10 मात्राएँ

नहा स्नेह कर सरस सरोवर 16 मात्राएँ

1 निराला 'अनामिका', पृ 107

2 निराला परिमल पृ 58

3 वही अनामिका पृ 104

श्वेत-वसन लोटी सलाज घर	16 मात्राय
अलख सखा के ध्यान लक्ष्य पर	16 मात्राय
डूबी अमल धुली । ¹	10 मात्राय

विषम मात्रिक सान्त्यानुप्रास छन्द

निराला विषम मात्रिक छन्दों के भी प्रयोक्ता है। विषम मालिक होते हुए भी यह छन्द सान्त्यानुप्रास होता है। कवि ने स्वयं लिखा है इनमें लड़ियाँ असमान हैं, पर सान्त्यानुप्रास हैं। आधार मात्रिक होने के कारण ये गायें जा सकती हैं।² कवि भाव के अनुरूप विभिन्न चरणों में मात्राये घटा बढ़ा लेता है किन्तु अन्त्यानुप्रास अनिवार्य रखता है। लय का प्रवाह भी इस छन्द का विशेषता है। यह ह्रस्व-दीर्घ मात्रिक सगति पर चलता है + + + + ह्रस्व दीर्घ मात्रिक सगति का मुक्त रूप ऐसा ही होगा, जहाँ स्वर के उत्थान तथा पतन पर ही ध्यान रहता है और भावना प्रसारित होती चली जाती है।³

उदाहरण

(प्रिय) यामिनी जागी ।	9 मात्राय
अलस पकज हग अरुण-मुख,	16 मात्राय
तरुण अनुरागी ।	9 मात्राये
खुले केश अशेष शोभा कर रहे,	19 मात्राये
पृष्ठ ग्रीवा बाहु उर पर तर रहे,	19 मात्राये
बादलो में घिर अपर दिन कर रहे,	19 मात्राये
ज्योति की तन्वी तड़ित	12 मात्राये
द्युति ने क्षमा माँगी ।	11 मात्राये
हरे उर पट, फेर मुख के बाल	16 मात्राये
लख चतुर्दिक , मन्द मराल,	14 मात्राये
गेह में प्रिय-स्नेह की जयमाल,	17 मात्राये
वासना की मुक्ति मुक्ता	14 मात्राये
त्यागी में तागी । ⁴	10 मात्राये

यहाँ बीच की 19-19 मात्राओं वाला तीन पक्तियों को छोड़ दिया जाय तो किस भी पक्ति में मात्राओं

- 1 निराला कवि की (कविता-अमल धुली) पृ 18
- 2 निराला प्रबन्ध प्रतिमा, पृ 221
- 3 निराला परिमल (भूमिका) पृ 8-9
- 4 निराला कवि श्री (यामिनी जागी) पृ 18

की समानता नहीं है। किन्तु सान्त्यानुप्रास एव लयप्रवाह का कुशल संयोजन है।

कितने ही विधो का जाल	15 मात्राय
जटिल अगम विस्तृत पथ पर विकराल,	20 मात्राय
कण्टक, कर्दम मय श्रम, निर्मम कितने शूल,	24 मात्राय
हिस् निशाचर भूधर कन्दर पशु सकुल	22 मात्राय
पथ धन तम, अगम अकूल	13 मात्राय
पार-पार करके आये है नूतन। ¹	20 मात्राय

यहाँ भी विषम मात्राओं के साथ सान्त्यानुप्रास का प्रयोग किया गया है।

निराला ने तुलसीदास में भी विषम मात्रिक सान्त्यानुप्रास छन्दों का प्रयोग किया है। इस छन्द के प्रथम द्वितीय चतुर्थ पंचम चरण 16 मात्राओं वाले तथा तृतीय षष्ठ चरण 22-22 मात्राओं वाले होते हैं यह छन्द अन्त्यानुप्रास से मण्डित होता है—

पूसरित बाल-दल पुण्यरेणु,	16 मात्राय
लख चारण-मारण-चपल धेनु	16 मात्राय
आ गई याद उस मधुर-वेणु-वादन की	22 मात्राय
वह यमुना तट, वह वृन्दावन,	16 मात्राय
चपलानन्दित वह सधन गगन,	16 मात्राय
गोपी-जन यौवन मोहन तट वह वनश्री ²	22 मात्राय

इसमें पद्धति छन्द के कुछ लक्षण हैं किन्तु उसके चरणान्त गण और यति सबधी नियम का पालन नहीं हुआ है।³ इसमें भावों के अनुरूप स्वर के उत्थान पतन की समुचित व्यवस्था है। साथ ही अन्त्यानुप्रास द्वारा माधुर्य, एव सगीत की योजना की गई है।

कवि ने लय मात्रा खण्डों पर आधृत विषम मात्रिक सान्त्यानुप्रास छन्दों की रचना में सफलता प्राप्त की है—

तिमिरदारण मिहिर दरसो,	14 मात्राय
ज्योति के कर अन्ध काराकार जग का सजग परसो,	28 मात्राय
खो गया जीवन हमारा,	14 मात्राय
अन्धता से गत सहारा,	14 मात्राय

1 निराला कवि श्री (स्वागत) पृ 17

2 निराला, तुलसी राम, पृ 48

3 निराला कवि श्री (तिमिर दारण) पृ 32

गात के लम्पात पर उत्थान देकर प्राण बरसो ।	28 मात्राय
क्षिप्रतर हो गति हमारी,	15 मात्राय
खुले प्रति कलि कुसुम क्यारी ।	15 मात्राय
सहज सौरभ से समीरण पर सहसा किरण हरसा ।	27 मात्राय

यहाँ पदान्तर प्रवाही लय खण्ड का आधार लिया गया है। लय सगम को प्रभावशाली बनाने के लिए अन्त्यनुप्रास का सुन्दर प्रयोग हुआ है। कुकुरमुत्ता में प्रयुक्त विषम मात्रिक सान्त्यानुप्रास छन्द में भी लयाधार लिया गया है—

बाग के बाहर थे झोपड़े	16 मात्राये
दूर स दिख रहे थे अधगड़े,	19 मात्राय
जगह गन्दी, रुका सडता हुआ पानी	21 मात्राय
मोरियों में जिन्दगी की लन्तरानी	21 मात्राये
बिल बिलाते कीड़े, बिखरी हड्डियाँ	20 मात्राये
सेहरो की परो की गाड़ियाँ	19 मात्राये
कही मुर्गी कही अन्डे,	14 मात्राये
धूप खाते हुए कन्डे, ¹	14 मात्राये

उपर्युक्त विषममात्रिक छन्द में सप्ताको की लय का प्राधान्य है।² यहाँ युग्मक रूप में अन्त्यानुप्रास का बहुत ही सरल ढंग से प्रयोग किया गया है।

कण-कण कर ककण, प्रिय	12 (6,6) मात्राये
किण-किण रव किकिणी,	11 (6,5) मात्राये
रणन-रणन नूपुर उर लाज	15 (6,6,3) मात्राये
लौट रकिणी,	8 (3,5) मात्राये
और मुखर पायल स्वर करे बार-बार	21 (6,6,6,3) मात्राय
प्रिय पथ पर चलती, सब कहते श्रृंगार ³	21 (6,6,6,3) मात्राये

समस्त छन्द छकल के आधार पर चलता है। तीसरे चरण का 'लाज' शब्द लौट के साथ आता है। किकिणी (515) में, और रकिणी (515) में छकल (51/51) पवाश है। पवाश के कारण चरण लय वही समाप्त

1 निराला 'कुकुरमुत्ता,' पृ 12-13

2 डॉ चन्द्रकान्त भारद्वाज 'हिन्दी कविता में छन्द योजना तथा अतुक्रान्त प्रयोग' (मूलशोध प्रबन्ध) पृ 620

3 निराला 'गीतिका,' पृ 8

होती है। पाचव और छठ चरण भी छकल के आधार पर चलते हैं अन्त म (51) अर्द्ध पर्व ह, अत स्पष्ट है कि सभी चरणों की लय समान है।¹ उदाहरण के लिए विषम योग मूलक निम्न छन्द भी देखा जा सकता है।

क्षण भर की भाषा मे	12 मात्राएँ
नव-नव अभिलाषा मे,	12 मात्राये
उगते पल्लव हो कोमल शाखाय,	20 (8,12) मात्राय
आये थे जो निष्ठुर कर से,	16 मात्राय
मले गये।	6 मात्राय
मरे प्रिय सब बुरे गये, सब	16 मात्राय
मले गये। ²	

इसके सभी चरण सम प्रवाही है, अर्थात् सम, विषम योग मूलक आधार पर प्रवाहित होते हैं, इस लिए भिन्न मात्राय 10,12,20,16,6,16,6 एक साथ आ सकी।

निम्नलिखित छन्द भी सार और सरसी के योग से बना विषम मात्रिक छन्द है।

तुम तुझ हिमालय शृङ्ग	13 2 + (16 + 12 = सार)
और मैं चंचल जल सुर-सरिता।	17 = 2 + 28 = 30
तुम विमल हृदय उच्छ्वास	13 2 + 28 = 30
और मैं कान्त कामिनी कविता	17
तुम प्रेम और मैं शान्ति	13 = 2 + 11
तुम सुरापान घन अधकार	16 2 + (16 + 11 सरसी)
मैं हूँ मतवाली भ्रान्ति	13
तुम दिनकर के स्वर किरणजाल	16 2 (16 + 11 सरसी)
मैं सरसिज की मुस्कान	13
तुम वर्षों के बीते वियोग	16 2 + (16 + 11) सरसी
मैं हूँ पिछली पहचान।	13 = 2 + 27 = 29

उपर्युक्त उदाहरण मे समस्त छन्द सम प्रवाही है। प्रत्येक चरण की पहली दो मात्राये हटा कर विश्लेषणा करने से सार और सरसी के संयोग का स्वरूप पूर्ण तथा स्पष्ट हो जाता है। 13, 17 मात्राएँ मिलकर सार लय का निर्माण करती है। इन 30 मात्राओं मे ताटक की लय नहीं है, अत लेखन ने “2 + सार” रूप

1 डा पुतुलाल शुक्ल 'आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना'। पृ 349

2 निराला 'परिमल वृत्ति' पृ 68

निश्चित किया है। यही बात 16 + 13 मात्राओं के चरण में है। इनके योग से '2 + सरसी' का निर्माण होता है। तेरह मात्राओं वाले पाँचवें चरण का निपात सातवें से मिलता है। इस विषम मात्रिक छन्द में सार और सरसीका मूलधार स्पष्ट है।

निराला की काव्य-साधना में कवि की निर्बन्ध प्रवृत्ति ने अनेक नवीन छन्दों को जन्म दिया। वास्तव में उनका प्रयास जान-बूझकर किसी वर्ण-वृत्त या मात्राओं के बंधे हुए छन्द का आविष्कार करना रहा हो, ऐसा आभास नहीं होता। कवि के भाव का प्रवाह अन्त्यानुप्रास के सहारे अथवा गति-यति के माध्यम से अपनी किंचित विरति पा गया वही छन्द का एक अभिनव शिल्प खड़ा हो गया। कवि का मुक्त छन्द इस का प्रमाण है। यहाँ यह बात भी ध्यातव्य है कि निराला हिन्दीतर काव्य के काव्य-शिल्प के प्रभाव से अच्छे नहीं थे, अतः उसके छन्द शिल्प पर व्यापक प्रभाव पड़ा। उनके अभिनव शिल्प की निम्नलिखित दिशाएँ हो सकती हैं—

- 1 शास्त्रीय छन्दों का मिश्रित रूप
- 2 हिन्दीतर काव्य की छन्द विधा पर आधारित छन्द
- 3 कवि-सृष्टि नवीन छन्द

शास्त्रीय छन्दों का मिश्रित रूप

निराला ने कतिपय शास्त्रीय छन्दों के सम्मिश्रण से नवीन छन्द योजना की है। इस प्रकार के मिश्रित छन्द स्वभावतः विषममात्रिक हो गये हैं। कवि का यह अभिनव छन्द शिल्प भावों की अभिव्यञ्जना में आरोह अवरोह का आधान करने में सहायक रहा है। निराला का निम्न काव्योद्घरण इस सम्बन्ध में द्रष्टव्य है—

झूम-झूम मृदु गरज-गरज घन घोर	16 मा (बरवै छन्द)
राग अमर अम्बर में भर निज रोर	19 मा "
झर झर झर निर्झर-गिरि सर म,	16 मात्राये (चौपाई)
घर, मरु, तरु, मर्मर, सागर में,	16 मात्राये
सरित-तड़ित गति चकित पवन में	26 मात्राय
मन में, विजन-गहन कानन में	16 मात्राये
आनन-आनन में ख-घोर-कठोर	19 मात्राये (बरवै छन्द)
राग-अमर अम्बर में भर निजरोर। ¹	19 मात्राये (बरवै छन्द)

निराला का यह छन्द हिन्दी के परम्परागत बरवै छन्द एवं चौपाई छन्द का मिश्रित रूप है। बरवै की प्रथम दो पक्तियाँ एक ओर कवि के बादल की गति से कल्पना के अम्बर में झूम झूम उमड़ने घुमड़ने वाले भावों की दिगन्तव्यापिता अभिव्यञ्जित करती हैं तो दूसरी ओर उसके तुरन्तबाद षोडश मात्रिक चौपाई के चार-चरण एक-एक पङ्क्ति धरते कवि के भावों को धरा पर उतार लाते हैं। यही है भावों का आरोह और अवरोह जिसकी उपलब्धि निराला ने वृहद और लघु छन्द मिश्रित शिल्प से की है। छन्द की इस शिल्पगत विशेषता से कवि ने बरवै के वृहद चरण की मध्यपाती गति यतियों के माध्यम से बादल का झूम झूम, अम्बर में

उमडना घुमडना तथा दिग-दिगन्त व्यापी गर्जना का मूर्तिमान ही कर दिया है। तदनन्तर 'झर-झर झर गिरि सर' में पक्ति के आरम्भ हुए लघुकाया चौपाई छन्द से मानो बादल का कवि के क्रमिक गति से निर्झर गिरिसर, धर, मरु, तरु निर्झर आदि अनेक प्राकृतिक उपादानों की ध्वनियों में समाहित कर डाला है बर वे छन्द का भावानुकूल ऐसा चमत्कारिक प्रयोग परम्परावादी हिन्दी कवि का तो कहना ही क्या किसी अन्य छायावादी कवि से भी सम्भव नहीं हुआ है। निराला के बरवै प्रयोग पर दिनकर की यह टिप्पणी की, छायावाद युग में निरालाजी शायद अकेले कवि हैं जिन्होंने हिन्दी के प्राचीन छन्द बरवै का प्रयोग सुन्दरता के साथ किया है¹ अक्षरशः यथार्थ है।

प्रथम चकित चुम्बन-सी सिहर समीर	19 मा (हमाल छन्द)
कपा त्रस्त अम्बर के छोर	15 मात्राये (चौपाई)
उठा लाज की सरस हिलोर,	15 मात्राये चौपाई
उषा के उधरो में अरुण अधीर,	19 मात्राये (तमाल छन्द)
मर मुग्धा की बितवन में अनजान,	19 मात्राये (तमाल छन्द)
तरुण, अरुण यौवन प्रभात-विज्ञान	19 मात्राये (तमाल छन्द)
प्रथम सुरभि में भर उन्माद विकास	19 मात्राये (तमाल छन्द)
अभी अभी आयी थी मेरे पास	19 मात्राये (तमाल छन्द)
वातायन में भर कोमल आघात। ²	19 मात्राये (तमाल छन्द)

19 मात्रिक तमाल छन्द एवं 15 मात्रिक चौपाई का मिश्रित रूप यह अभिनव छन्द मात्राओं के क्रम परिवर्तन से छन्द की लय से अद्भुत वेग उत्पन्न कर देता है। तमाल की प्रथम पक्ति मानो सिहरते हुए समीर सी, फैल रही है और उसके तुरन्त पश्चात् 'कपा त्रस्त अम्बर के छोर' पक्ति अनन्त अम्बर की सीमा बाधती सी प्रतीत होती है। निराला को छन्दों के विविध सम मिश्रण से भावगत उदात्त तथा अनुदात्त गति अभिव्यजित करने में असाधारण सफलता मिली है।

हमें जाना है जग के उस पार	16 मा (श्रृंगार छन्द)
जहाँ नयनों से नयन मिले	15 मात्राये (गोपी)
ज्योति के रूप सहस्र खिले	15 मात्राये (गोपी)
सदा ही बहती नव रसधार 2	16 मा (श्रृंगार)

श्रृंगार और गोपी का मिश्रित रूप यह छन्द दोनों छन्दों की लय की पारस्परिक घुलनशीलता से भावों की अतिशय तादात्म्य वृत्ति को व्यजित करता है। दोनों छन्दों का लय साम्य 'नयनों' से नयन का मिलन हो गया है। स्पष्ट है कि निराला ने अनेक शास्त्रीय छन्दों का मिश्रण करके नवीन छन्दों की सर्जना की।

1 डा समधारी सिंह दिन कर मिट्टी की ओर पृ 88

2 निराला परिमल पृ 83

निराला ने अपने काव्य में उर्दू फारसी छन्द विधान पर आधारित नये छन्दा को भी स्थान दिया है निराला ने बेला के अवेदन में लिखा “बढ़कर नई बात यह है कि अलग-अलग बहरा की गजले भी हैं जिनमें फारसी के छन्द-शास्त्र का निर्वाह किया गया है।¹ बेला में विभिन्न बहरा पर आधारित गजलों की रचना की गयी है। बहर उस खास अल्फाज को कहते हैं जिन पर शेर का वजन तोला और जांचा जाता है कि शेर का वजन ठीक है या नहीं। ‘बहर’ को वजन भी कहते हैं। यह खास वजन जिन टुकड़ों से बनता है उसे अरकान और हर टुकड़ को ‘रुकन’ कहते हैं। अरकान अथवा लय पर आधारित एक खास वजन हर मिसरे में होना चाहिए।²

गिराया है जमी होकर, छुटाया आसमा होकर

निकाला दुश्मने जा, और बुलाया मेहरबाँ होकर।³

तकतीअ करने पर यह बिल्कुल ठीक उतरता है। यहाँ यह ध्यान रखना है कि ‘आसमा’, दुश्मने जा, मेहरबा का न वास्तव में साकिन है किन्तु साकिन के बन्द आने से मुक्तहर्क हो जायेगा। ‘रुकनों के हिसाब से निराला की इस गजल में कोई त्रुटि नहीं मिलती।⁴

यह टहनी से हवा की छेड़छाड़ थी,

मगर खिलकर सुगंध से किसी का दिल दहल गया।

खामोश फतह पाने को रोका नहीं रुका,

मुश्किल मुकाम जिन्दगी का जब सहल गया।

निराला का यह छन्द न केवल वजन में अपितु शब्द रचना में भी फारसी छन्द के निकट है। उल्लास के लघु स्पन्दन एवं जीवन की अनुभूति जन्य सूक्तियों के लिए यह छन्द बहुत अनुकूल सिद्ध हुआ है।

निराला ने उर्दू शैली पर आधारित इन छन्दों में गजलों के चमत्कार की रक्षा करने का प्रयत्न किया है किन्तु हिन्दी के संस्कृत गर्भित ढाँचे में ढालने की उनकी प्रवृत्ति ने गजलों के सौन्दर्य के निखार में बाधा अवश्य डाली है उर्दू भाषा पर उनका अपेक्षित अधिकार नहीं था, उनके उर्दू भाषा प्रयोगों में वह टकसालीपन जो उर्दू कवियों की सामान्य विशेषता है नहीं है। फिर भी निराला का हिन्दी काव्य को उर्दू छन्द प्रयोग सम्बन्धी योगदान स्तुत्य है।

निराला बंगाल में जन्मे थे। अपनी आयु का एक बड़ा भाग उन्होंने वही व्यतीत भी किया। उन्होंने कतिपय बंगला कविताओं का हिन्दी में अनुवाद किया, साथ ही कुछ कविताएँ भी इस भाषा में लिखीं। जहाँ तक बंगला छन्दों के प्रयोग का सम्बन्ध है वे “माइकेल एवं टैगोर के छन्द विधान से अधिक प्रभावित प्रतीत होते हैं”।⁵

1 निराला ‘बेला’ पृ 5

2 डॉ धनजय वर्मा, ‘निराला काव्य और व्यक्तित्व’ पृ 228

3 निराला ‘बेला’, पृ 70

4 डा बच्चन सिंह ‘क्रान्तिकारी कवि निराला’, पृ 168

5 अवध प्रसाद बाजपेयी ‘टैगोर और निराला’ पृ

बगला छन्दा की ब्रज-शैली से प्रभावित होकर निराला ने कुछ कविताओं की रचना की। एक उदाहरण दुष्टव्य है—

यही नील ज्योति वसन

पहन नीलनयन हसन

आओ छवि, मृत्यु दर्शन

करो देश जीवन फल¹

निराला का मुक्त छन्द भी बगला के अमित्राक्षर छन्दा विधान से प्रभावित रहा है। उनके विभिन्न कविता संग्रहों में इस प्रकार के अनेक उदाहरण प्राप्त हैं।

निराला की आचार्य शुक्ल के प्रति, आदरणीय प्रसाद जी के प्रति, विजयलक्ष्मी पण्डित के प्रति, आदि कविताएँ अंग्रेजी छन्द सानेट (चतुर्दशपदी) के आधार पर रची गई हैं किन्तु वे इस प्रयोग में भी मालिक रहे हैं। उनकी चतुर्दशपदियों में रोला का प्रयोग मिलता है—

अमर निशा थी समालोचना के अम्बर पर

उदित हुए जब तुम हिन्दी के दिव्य कलाधर।

दीप्त-द्वितीया हुई लीन खिलने से पहले

किन्तु निशाचर सन्ध्या के अन्तर में दहले।²

अभी तक हमने निराला काव्य में प्रयुक्त परम्परागत छन्दों को ही देखा है। अब हम निराला काव्य में प्रयुक्त कुछ नवीन छन्दों को देखेंगे जो छन्द की दृष्टि से ही मौलिक नहीं हैं बल्कि मात्रा की दृष्टि से भी मौलिक हैं। निराला ने राम की शक्ति पूजा में 24 मात्रा के नवीन छन्द की योजना की है। युग्मक अन्त्यानुप्रास से युक्त यह छन्द 'शक्तिपूजा छन्द' के नाम से प्रसिद्ध हुआ है।³ भावानुरूप गति-यति एवं लयात्मकता इस छन्द की अपनी विशेषता है। कवि का यह अभिनव छन्द अपने अर्थ, यति के कौशल से भावों के वैविध्य की अभिव्यक्ति में बहुत सफल रहा है।

इस कविता में यति का प्रयोग भावाभिव्यक्ति का प्रमुख साधन है। रवि के अस्त होने की स्थिति प्रथम यति से सूचित है। उसके पश्चात् भाव सातत्य बनाये रखने के लिए द्वितीय चरण तक यति का प्रयोग नहीं हुआ है। युद्ध क्रिया की क्षिप्रता को मूर्तरूप देने के लिए एक ही चरण में दो-दो तीन-तीन बार यति योजना की गई है। मध्यवर्ती अनुप्रास का संयोजन भाव-प्रवाह में उदात्तता लाने में सफल रहा है।

शत घूर्णा व/ र्ति, तरंग भग/, उठते पहाड़/,

४+४+४ मात्राये अत में है।

जल राशि-राशि/जलपर चढ़ता/खाता पछाड़/,

1 निराला 'गीतिका', पृ 78

2 निराला अणिमा, पृ 17

3 डॉ पुत्तु लाल शुक्ल 'आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना' पृ 290

तोडता बन्ध/ प्रतिसन्धधरा, / हो स्फीत वक्ष,/

दिग्विजय अर्थ/ प्रतिपल समर्थ/ बढ़ता समक्ष¹

24 मात्राओं वाले इस नवीन छन्द के निर्माता निराला जी हैं। उनकी कविता के शीर्षक के आधार पर इस छन्द का नाम भी शक्ति पूजा दिया गया है। इस छन्द के अन्त में 5। (गुरु लघु) आता है। अधिकांश में 55/5 या 5/55 की आवृत्ति होती है।

‘शक्ति पूजा’ छन्द के अतिरिक्त निराला ने 16 और 22 मात्राओं के योग से एक अभिनव छन्द की सृष्टि की है। जिसे शक्ति पूजा छन्द की तरह तुलसी छन्द नाम दिया जा सकता है। इस छन्द के प्रारम्भिक दो अन्त्यानुप्रास मुक्त चरण 16 मात्राओं से निर्मित हैं, तृतीय चरण 22 मात्राओं का है इसी प्रकार चतुर्थ आर पंचम तथा षष्ठ चरण की व्यवस्था है। निश्चित मात्राओं, अन्त्यानुप्रास तथा गति, यति के बंधनों की परिसीमा में भी निराला का यह नूतन छन्द भाव-प्रवाह की अखण्डता बनाये रखता है। ‘उनकी तुलसीदास’ कृति में इसी छन्द का प्रयोग हुआ है—

भारत के नभ का प्रभापूर्य

शीतलच्छाय सांस्कृतिक सूर्य

अस्तमित आजरे - तमस्तूर्य दिङ् मडल

उर के आसन पर शिरस्त्राण

शासन करते हैं मुसलमान,

हैं ऊर्मिल जल, निश्चल प्राण पर शतदल।²

निराला के इस छन्द पर आचार्य जगदीश पाण्डेय ने ग्राफ की सहायता से सटीक टिप्पणी की है। उनके अनुसार कवि के इस षट्चरणिक छन्द की कुछ पंक्तियाँ तो ऐसी लगती हैं जैसे गगन में उड़ता हुआ पक्षी अपने दोनों पंखों को फैला कर अपने को सतुलित कर रहा हो। पक्षी फिर पंख चलाता है, फिर पंखों को फैलाकर सतुलित करता है। इस तरह उसकी प्रगति होती जाती है चित्र ऐसा बनता है³

निराला का छन्द-शिल्प उनकी विचार चेतना की मूर्त अभिव्यक्ति है। उन्होंने इस सत्य को परख लिया था कि किसी भी राष्ट्र अथवा समाज का काव्य उनकी चेतना का प्रतिबिम्बन करता है कि उस जाति के मुक्त चिन्तन में अनेकानेक गतिरोध और कुष्ठायें आ गयी हैं। उनकी मान्यता से छन्दों के कठोर नियम कविता शरीर के गतिमय प्रवाह के ही बंधन नहीं अपितु अपने मूल रूप में सम्बद्ध जाति का विचार चेतना में गतिरोध के प्रतीक हैं यही कारण था कि निराला जो अपने राष्ट्र के लिए अथवा कहना चाहिए कि मानव समाज के लिए विचार चेतना की उन्मुक्तता के पक्षपाती थे किसी भी दशा में काव्य शिल्प में ‘छन्दों’ के प्रतिबंध को स्वीकारना सम्भव न था क्योंकि ऐसा करना उनके जीवन दर्शन के विरुद्ध होता। उनके उन्मुक्त चिन्तन का जीवन दर्शन ही उनके मुक्त छन्द की वैचारिक पृष्ठभूमि रहा है। निराला जहाँ जीवन भर चिन्तन में अवरोध

1 निराला ‘राम की शक्ति पूजा’ पृ पर

2 निराला—तुलसीदास

3 (सम्पादक) आचार्य ज्ञानकी बल्लभ शास्त्री ‘महा कवि निराला,’ पृ 226

लाने वाले तत्वा के विरोधी थे वहाँ वे जीवन को एक अबाध सगीतात्मक लय प्रवाह शील महानद के रूप में देखते थे। चिन्तन की उन्मुक्त भावधाराओं को वे महानद में उद्बलित होने वाली मनमाँजी किन्तु रागात्मक तरंगों के रूप में देखने के हामी थे। निराला के मुक्त छन्द का रहस्य उनके शब्दों में सहज ही समझा जा सकता है—

सहज प्रकाशन वह मन का

निज भावों का प्रकट अकृत्रिम चित्र¹

यह समझना निराला के प्रति अन्याय होगा कि वे आँख भाच परम्परा विरोधी थे। जहाँ कहीं भा परम्परा में उन्हें जीवन तत्व नजर आया उसे उन्होंने सहर्ष ग्रहण किया किन्तु किसी भी परम्परा से बधा-बधा अनुभव करना उन्हें असह्य था। वे काव्य की छन्द की परम्परा के इस दृष्टि से रुपान्तर भी थे। उनका विवाद ग्रस्त मुक्त छन्द पारम्परिक कवित्त छन्द का रुपान्तरित शिल्प ही है परन्तु रुपान्तरण की यह प्रक्रिया इतनी उन्मुक्तता से हुई है कि वह कवि के ऊपर अप्रत्यक्ष रूप से परम्परा के लबादे को ओढ़ने का आरोप लगाने का कोई अवसर नहीं देती। मुक्त छन्द के विषय में निराला ने हिन्दी काव्य के जातीय छन्द कवित्त² पर आधारित बताकर जो स्पष्टीकरण दिया है वह केवल यह आशय रखता है कि परम्परित छन्दों में भी वह क्षमता खोजी जा सकती है जो उन्हें अभिनव रूप देकर काव्य के युगीन शिल्प में उपयोगी सिद्ध कर सक।

निराला हिन्दी काव्य को एक ऐसा छन्द देना चाहते हैं जिसमें हिन्दी ब्रजभाषा की सगीतात्मकता, बगला कविता का ओज और नाद, अंग्रेजी काव्य छन्द की भाव द्रुति तथा उर्दू फारसी छन्द का वजन सब कुछ समेटा जा सके। छन्द में इन सभी विशेषताओं का समाहार कवि को भावाभिव्यवजना की विविधता सम्प्रेषित करने में विशेष सहायक होता है। इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए निराला ने घनाक्षरी (कवित्त) पर आधारित मुक्त छन्द की प्रवर्तना की।

निराला के मुक्त छन्द की दो दिशाये हैं—

1. **वर्णिक मुक्त छन्द**—परम्परागत घनाक्षरी जो मुक्त छन्द का आधार है, वर्णिक छन्द है। इन वर्णों के इस छन्द में 16 और 15 अक्षर पर यति का प्रयोग होता है। ध्रुपद राग के लिए इसकी उपयोगिता महत्वपूर्ण है। यति का प्रयोग इस में 8, 8, 8, 7 के बाद भी होता है और 7 या 9 वर्णों पर भी यति प्रतीत हो जाती है। चारों चरणों में समान अन्त्यानुप्रास होता है। निराला ने घनाक्षरी के यति नियमों एवं अन्त्यानुप्रास के नियमों से मुक्ति पाकर मुक्त छन्द का उद्भव किया। डॉ. पुत्तू लाल शुक्ल ने इस छन्द को घनाक्षरी लयाधार वर्ग में माना है।³ इसकी विशेषता है कि इसके चरण पूर्णतः वर्णिक होते हैं—

मिली ज्योति/ छवि से तुम्हारी।

4, 6 वर्ण

ज्योति - छवि मेरी/

6 "

नीलिमा ज्यो/ शून्य में/

4, 3 "

1 निराला परिमल पृ 236

2 निराला परिमल (भूमिका) पृ 70

3 डॉ. पुत्तू लाल शुक्ल 'आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना' पृ 435

बध कर मै रह गयी	9 "
डूब गये प्राणा मे/	7 "
पल्लव लता भार/	7 "
पवन-पुष्प तरु हार/	8 "
कूजन मधुन चल/ विश्व के दृश्य सब/	8, 7 "
सुन्दर गगन के भी रुप दर्शन सकल/	8, 8 "
सूर्य हीरक धरा/ प्रकृति नीलाम्बरा/	7, 7 "
प्रणय के प्रलाप मे/ सीमा सब खो गयी/	8, 7 "
बधी हुई तुमसे ही/	8 "
देखने लगी मै फिर/	8 "
फिर प्रथम पृथ्वी को/	8 "
भाव बदला हुआ/	7 "
पहले की घन घटा/ वर्षण बनी हुई/	8, 7 "
कैसा निरजन थे/ अजन आ लग गया/	7, 7, 8 "

प्रस्तुत छन्द मे स्पष्टतः अन्त्यानुप्रास की समानता नहीं है और न ही निश्चित वर्णों के बाद यति का कठिन नियम निर्वाह हुआ है। लय केवल घनाक्षरी की है। यह लय ध्वनियों के आवर्तन से उत्पन्न होती है जो उतार-चढ़ाव के एक व्यवस्थित अनुकूलन पर आधारित है। वर्णिक मुक्त छन्द के निदर्शन निराला की 'परिमल' (तृतीय खण्ड) 'अनामिका' एवं अणिमा कृतियों मे प्राप्त है।

वर्णिक मुक्त छन्द वर्णन करते समय यह बता देना आवश्यक है कि 'संस्कृत मे जैसा उच्चारण किया जाता था, वैसा ही लिपि अकन होता था, पर हिन्दी मे सयुक्ताक्षरो तथा लान्तक (जिन शब्दों के अन्त मे लघुवर्ण हो) आदि का उच्चारण किया हो गया है, पर लिपि प्राचीन है। 'चपल', 'कमल', और 'सरल' आदि लघु परक शब्दों का उच्चारण चपल (15) कमल (15) और सरल (15) होता है, 'आह्वान', और 'ज्योत्सना' आदि सयुक्ताक्षर शब्दों का उच्चारण श्रेष्ठ कवियों ने हल मे अकार लगाकर किया है, पर उन अक्षरों को लिपिबद्ध संस्कृत की भाँति किया गया है।¹

बद कचुकी के सब खोल दिये प्यार से	8, 7 वर्ण
यौवन उभार ने	7 "
पल्लव पर्यंक पर सोती शेफालिके	8, 6 "

(परि अक)

मूक आह्वान भरे/ लालसी कपोला के

8, 7 “

व्याकुल विकास पर

8 ”

भरते है शिशिर से/ चुम्बन गगन के/¹

जो व्यक्ति घनाक्षरी की लय से परिचित है वह समझ जायेगा कि ‘आह्वान’ के ‘आ’ के बाद ‘ह’ में ‘अ’ का योग करना पड़ता है, उद्धरण के समस्त चरण घनाक्षरी के लयाधार पर निर्मित हैं, केवल तृतीय चरण में 8 ओर 6 वर्णों का योग है। इन 6 वर्णों के प्रारम्भ में एक साथ चार गुरु आते हैं, वर्णिक चतुष्क के स्थान पर कुण्डल छन्द की लय के समान त्रिकलात्मक 6 मात्राओं का सम छकल रूप से 6 मात्राओं का आयोजन भी होता है। यहाँ सोती शेष तक 6 मात्राओं का तथा और ‘फालिके’ में त्रिकालात्मक लय का प्रवाह है, जिसमें 6 मात्राये हैं। इन मात्राओं का योग वर्ण न्यूनता को पूरा कर देता है। शुद्ध घनाक्षरी पर आधारित विषय छन्द में जहाँ गण आ जाता है वहाँ यति भी आ जाती है, यदि उसके आगे दूसरा गण न हुआ तो यह गण प्रायः चरणान्त में आता है जब गण मात्रिक रूप धारण कर लेता है, तब उसमें 6, 5 और 4 मात्राये यथावसर आ जाती हैं, अक्षर मात्रिक में कहीं-कहीं दो लघु एक गुरु के स्थान पर आते हैं, फिर दूसरा लघु अक्षर पिछले लघु के साथ मिलकर दीर्घ रूप धारण कर लेता है—

आई याद/ बिछुडन से/ मिलन की वह/ आधीरात²

‘बिछुडन’ का उच्चारण (॥5) के बराबर और ‘मिलन की वह’ का उच्चारण (5 ॥5 ॥) के बराबर होता है। यहाँ चतुष्क रूप लिपि के 6 अक्षरों में विस्तृत हो गया है।

निराला के वर्णिक मुक्त छन्द की धारा को स्वतंत्र जागरण के संदेश के रूप में माना जा सकता है। प्रथम महायुद्ध के बाद जिस प्रकार भारत अपनी राजनीतिक परतन्त्रता से मुक्ति पाना चाहता, उसी प्रकार छन्दों के प्रयोग में भी कवि लोग रुढ़ियों से मुक्त होकर एक आत्म सयमजनित नियम की सृष्टि करके अपने मानसिक स्वातन्त्र्य का परिचय देना चाहते थे। समाज में जब स्वतन्त्रता की चेतना जगती है, तो सभी भूमियों में उसका प्रभाव परिलक्षित होता है।³ निराला काव्य में वर्णिक मुक्त छन्द का एक अतीव सुन्दर उदाहरण द्रष्टव्य है—

विजनवन्/बल्लरी/

4, 4 वर्ण

सोती थी सुहाग भरी/ स्नेह स्वप्न/ मग्न

8 वर्ण + (6+3) मात्राये

अमल कोमल तनु/ तरुणी जुही की कली/

8, 8 वर्ण

दृग बन्द किये/, शिथिल पत्राक में/,

(2), 6, 7 वर्ण

वासन्ती/ निशा थी/

6 मा, 5 मा

विरह विधुर/ प्रिया सग/ छोड़

6, 6, 3 मात्राये

किसी/ दूरदेश/ में था पवन

3, 6, 6, (7) मात्राये

1 निराला, परिमल, शेफालिना पृ 196

2 निराला परिमल जुही की कली, पृ 191

3 निराला परिमल की भूमिका

आयी याद/ विछुडन से मिलन की वह मधुर बात,	4 वर्ण 6, 6 (7) 6 मात्राय
आयी याद/ चादनी की/ धुली हुई/ आधी रात,	4, 4, 4, 4 वर्ण
आयी याद/ कान्ता की/ कम्पित कम/ नीय	4, वर्ण 6 मा, 6 मा, 6 मा
फिर क्या ? पवन/	6 (7) मात्राए
अपवन सर/ पुजा को/ पार कर,	6, 6, 5 मात्राये
पहुँचा जहा/ उसने की/ केलि	6 (7), 6, 3 मात्राय
कली/ खिली साथ/	3, 6 मात्राय
सोती थी/	6 मात्राये
जाने कहाँ/ कसे पिय/ आगमन वह ?	4, 4, वर्ण, 7 मात्राय
नायक ने/ चूमे कपोल	4, 5 (4) वर्ण
डोल उठी/ वल्लरी की/ लडी जैसे/ हिडोल/	4, 4, 4, 3 वर्ण
इस पर भी/ जागी नहीं	6 मात्राय 4 वर्ण
चूक क्षमा/ माँगी नहीं/	4, 4 वर्ण
निद्रालस/ वकिम वि/ शाल नेत्र/ भूँदे रही/	4, 4, 4, 4, वर्ण
कि वहमत/ वाली थी/ यौवन की/ मदिरा पिये/	6, 6, 6, 7 (6) मात्राये
कौन कहे । ¹	

2 मात्रिक मुक्त छन्द

मुक्त छन्द का यह शिल्प मात्रा पर्वों पर आधारित होता है। इन पर्वों को डा पुतू लाल शुक्ल ने त्रिकल, चौकल, पचकल, छकल, सप्तकल, अष्टकल नाम दिये हैं।¹ निराला के मुक्त छन्द में उक्त सभी का सफल प्रयोग मिलता है। दृष्टव्य है—

त्रिकल पर्वक छन्द—निराला ने त्रिकल पर्वक छन्द का प्रयोग उन रसों की अभिव्यजना के लिए किया है, जिनकी प्रकृति कोमल होती है। यह छन्द मन्द गति और कोमल तीनों से श्रृंगार, करुण और शान्त रस के अधिक उपयुक्त है—

स्तब्ध अन्धकार, सघन,	3, 3, 3, 3 मात्राए
मन्द-मन्द भार पवन	3, 3, 3, 3 "
ध्यान लग्न नैश गगन	3, 3, 3, 3 "

1 निराला (परिमल), 'जुही की कली'

2 डॉ पुतू लाल शुक्ल 'आधुनिक हिन्दी काल में छन्द योजना' पृ 448

मूँदे पल नीलोत्पल¹

6, 6

त्रिकल का प्रयोग ज्यादा निराला ने अपने गीतो मे ही किया है। निराला जी ने त्रिकल के आधार बीस मात्राओ के चरणा का प्रयोग गीतिका मे किया है। जिसमे 6, 6, 6 मात्राआ के बाद यति आती है—

हुआ/ प्रात/ प्रियत/ मतुम/ जाव/ गेच/ ले, 3+3+3+3+3+3+2 मात्राये।

कसा थी रात, बन्धु थे गले गल। (5151 के प्रस्तार का आधार)

परिचय परिचय पर जग गया भेद शाक, 3+3+3+3+3+3+3+ मात्राय

छलते सब चले एक अन्य के छले² 3+3+3+3+3+3+2

चौकल पर्वक छन्द

निराला के मुक्त छन्द मे चौकल पर्वक छन्द का स्वतंत्र प्रयोग बहुत कम हुआ है। डॉ पुनू लाल शुक्ल ने चतुष्क पर्व को अष्टक के अन्तर्गत ही माना है।³

पचकल पर्वक छन्द

डॉ पुनू लाल शुक्ल का कथन है कि मुक्त छन्द मे पचक का प्रयोग नहीं हुआ है। पचमात्रिक पर्वक गणात्मक प्रयोग हुआ है पर मात्रिक रूप मे नहीं।⁴ किन्तु निराला की 20 मात्रिक छन्दो मे पचकल पर्व का प्रयोग देखा जा सकता है। यथा—

अनगिनित/ आ गये/ शरण मे/ जन जननि/ 5+5+5+5 = 20 मात्राय

सुरभि सुम/ नावली/ खुली, मधु/ ऋतु अवनि/ 5+5+5+5 = 20 मात्राये

स्नेह से/ पक उर/ 5+5 = 10 मात्राये

हुए थे/ कण मधुर/ 5+5 = 10 मात्राय

ऊर्ध्व दृग/ गगन मे,/ 5+5 = 10 मात्राये

देखते/ मुक्तमणि/ " = 10 "

बहतीनि/ राधार 5+5 = मात्राय

पृथ्वी ग/गन मे अ/ तनुमे सु/तनुहार 5+5+5+5 मात्राये

शब्द स्वर/ के भरे/ 5+5 मात्राय

विचरे अ/ नल भार⁵ 5+5 मात्राये

1 निराला 'गीतिका' पृ 78

2 निराला 'गीतिका,' गीत पृ 91

3 डॉ पुनू लाल शुक्ल, 'आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना' पृ 443

4 वही पृ 443, 44

5 निराला गीतिका पृ 20

निरालाके पचक पर आधारित कुछ छन्द अन्त्यानुप्रास से युक्त हैं। यथा—

लगे जो उपल पद, हुए उत्पल ज्ञात,	20 मात्राये 5+5+5+5
कटक चुभे जागरण बने अवदात	20 " "
स्मृति मे रहा पार करता हुआ रात	20 " "
अवसत्र भी हूँ प्रसन्न मे प्राप्त वर	20 " "
प्राप्त तब द्वार पर ¹	10 " 5+5

उपयुक्त समस्त छन्द मे पचक की आवृत्ति हैं, कही पर पचक तगणात्मक है, कही यगणात्मक।

छकल पर्वक छन्द

छकल पर्व त्रिकल पर्व का ही द्विगुण विस्तार है। इसमे वेग का अभाव होने से यह पर्व प्रवाह पूर्ण गति के अनुरूप नहीं है। किन्तु निराला काव्य पक्तियों मे कही-कही इसका सुन्दर प्रयोग हुआ है—

अमरण भर/ वरणगान/	6+6 मात्राए
वन-वन उप/वन उपवन/	" "
जागी छवि/ खुल प्राण/	" "
उज्जवल दृग/ कल-कल, पल/	" "
निश्चल कर/ रही ध्यान/ ² " "	

इसके अतिरिक्त निम्न पक्तियाँ भी षष्ठ का उत्तम उदाहरण कही जा सकती हैं—

भारति जय/ विजय करे/	6+6 मात्राये
कनक शस्य/ कमल धरे/	6+6 मात्राये
धोता शुचि/ चरण युगल/	6+6 मात्राये
स्तव कर ब/हु अर्थ भरे ³	6+6 मात्राय

सप्तकल पर्वक छन्द

इस पर्व का निराला के मुक्त छन्दा मे विशेष प्रयोग हुआ है। 'वह तोड़ती पत्थर' इसका एक सुन्दर उदाहरण है। इसमे अन्त्यानुप्रासो की योजना है तथा अधिकांश चरणो मे पूर्णांक का विधान है—

वह तोड़ती/ पत्थर	7, 4 मात्राये
देखा उसे/ मैंने इला/ हाबाद के /पथ पर	7, 7, 7, 4 "
वह तोड़ती/ पत्थर	7, 4 "

1 निराला प्रपूतण द्वार पर पृ 25

2 निराला 'गीतिका', पृ 9

3 निराल 'गीतिका' पृ 73

नहीं छाया/ दार	7,3 "
पेड वह जिस/ के तले बे/ ठी हुई स्वी/ कार	7, 7, 7, 3 "
श्याम तन, भर/ बँधा योवन	7, 7 '
नत नयन प्रिय/ कर्मरत मन/	7, 7 "
गुरु हथोडा/ हाथ	7, 3 "
करती/ बार बार प्र/ हार	4, 7, 3 "
सामने तरु/ मालिका अ/ ट्टालि का प्र/ कार ¹	7, 7, 7, 3 '
चढ़ रही थी/ धूप	7, 3 "
गमियो के/ दिन	7, 2 "
दिवा का /तमतमाता/ रूप	5, 7, 3 "
उठी झुलसा/ ती हुई भू/	7, 7 "
रुई/ ज्यो जल/ ती हुई भू/	7, 7 "
गर्द चिनगी/ आ गयी	7, 5 "
प्राय हुई/ दुपहर	7, 4 "
मै तोडती/ पत्थर ²	7, 4 "

यह कविता प्रवहमान न होकर पूर्णक है। इसके साथ-सान्त्यानुप्रास की भी योजना की गयी है। निराला द्वारा रचित सप्तक पर आधारित मुक्त छन्द का सर्वोत्तम उदाहरण है।

अष्टकल पर्वक छन्द

मुक्त छन्दो में इसका प्रयोग आदि और मध्य में तो पूर्णत होता है और अन्त में पर्व का अंश आ सकता है। इसमें चौपाई की भाँति समलय प्रवाह चलता है। सम मात्राओं के बाद सम मात्राओं का और विषम मात्राओं के बाद विषम मात्राओं का शब्द आता है। निराला के काव्य में इस छन्द का निम्न उदाहरण दृष्टव्य है—

भर देते हो।	8 मात्राएँ
बार बार प्रिय/ करुणा की किर/ णो से	8, 8, 4 "
क्षुब्ध हृदय को/ पुलकित कर दे/ तो हो	8,8,4 "
मेरे अन्तर/ में आते हो/ देव निरन्तर	8, 8, 8 "

1 निराला 'अनामिका' पृ 79

2 निराला 'अपदा तोडती पत्थर' पृ 21

कर जाते हो/ व्याभार लघु/	8,8 "
बार-बार कर/ कण बढ़ा कर/	8, 8 "
अन्धकार म/ मेरा रोदन/	8, 8 "
सिक्त धारा के/ अचल का	8, 6 "
कर/ ता है क्षण-क्षण	2, 8 "
कुसुम कपोलो/ पर वे लोलशि/ शिरकण	8, 8, 4 "
तुम किरणो से/ अश्रु पोछले/ ते हो	8, 8, 4 "
नव प्रभातसी/ वन मे भर/ ते हो। ¹	8, 8, 4 "

निराला के काव्य मे मुक्त छन्द विषम सयोगो से किस प्रकार पदान्तर प्रवाही होती है, इसका उदाहरण नीचे दिया जाता है, जिसमे कुछ ऐसे भी चरण ह, जिनमे कुछ ऐसे भी चरण है, जिनमे कुछ मात्राओं के बाद लय प्रारम्भ होती है, क्योंकि कि अष्टक पर्व का यह नियम है कि चरण के प्रारम्भ मे दो पंचक नहीं रखे जा सकते। निम्न पक्तियों के प्रथम चरण मे दो मात्राओं के बाद अष्टक लय चलती है।

सौ/ दर्य सरोवर/ की वह एकत/ रग	पू 2, 8, 8, 3 मा
किन्तु नहीं, च/ चल प्रवाह/ छाये वेग पदान्तर	8, 8, 6 + "
स/ कुचिंत एक ल/ज्जित गति है वह/	+2, 8, 8 "
प्रिय समीर के/ सग	पू 8, 3 "
नव वसत की/ किसलय कोमल/ लता	" 8, 8, 3 "
किसी विटप के/ आश्रय मे मुकु/ लिता	" 8, 8, 3 + "
किन्तु अवनता/	" +5, 3 "
उसके खिले कु/ सुम सभार	(पदान्तर) 8,7 + "
वि/टप के गवो/ त्रत वक्ष स्थल/ पर सुकुमार,	पू + 1, 8, 8, 7 "
मोतियों की मानो है लड़ी/	16 "
उसे सर्वस्व दिया है,	पू 1, 12"
इस जीवन के/ लिए हृदय से/ जिसे लपेट लि/ या है। ²	पू 8, 8, 4 "

प्रथम चरण मे दो मात्राओं के बाद समात्मक अष्टक आरम्भ होता है। दूसरे चरण की अंतिम 6 मात्राएँ तीसरे चरण की दो मात्राओं से मिलकर अष्टक का निर्माण करती है। छठे चरण की तीन मात्राओं आर सातवे चरण की आरम्भिक पाँच मात्राओं के योग से पर्व बनता है आठवे चरण की अंतिम सात मात्राएँ अगले चरण

1 निराला 'परिमल भर देते हो,' पृ 117

2 निराला 'परिमल, बहू' पृ 160

की एक मात्रा के योग से पर्व बनाती है। इन विषम सयोगो से चरण पदान्तर प्रवाह बनते जाते हैं। एक अन्य उदाहरण भी दृष्टव्य है—

दिवसावसान/ का समय	पदान्तर 8, 5
मेघ/ मय आसमान/ से उतर रही/ हैं	3, 8, 8, 2
वह सध्या सु/न्दरी परी सी/	8, 8 मात्राए
धीरे-धीरे/ धीरे	8, 4 पूर्वक "
तिमिराचल मे/ चचलता का/ कही नहीं आभास	8, 8, 8, 3 पूर्णक
मधुर-मधुर है/ दोनो उसके/ अधर	8, 8, 3 मात्राए
किन्तु ग/ भीर नहीं है/ उसमे हास वि/ लास	5, 8, 8, 3 पूर्णक
हंसता है तो/ केवल तारा/ एक	पू 8, 8, 3 "
गुथा हुआ उन/ घुघराले का/ ले काले बा/ लो से,	8, 8, 8, 4 "
हृदय राज्य की/ रानी का वह/ करता है अभि/ षेक ¹	8, 8, 8, 3 "

निराला की कविता पूर्ण मुक्त कविता है। परन्तु जैसे किसी भी प्रकार की मुक्ति आत्म सयम और नियम से रहित नहीं होती वेसे ही निराला का मुक्त छन्द भी रुढ़िगत विधान से मुक्त होकर आत्म सयम और नियम से बधा है। प्रत्येक भाषा की कुछ मौलिक लये होती है, जिनको त्याग कर किसी भी प्रकार का नवीन छन्द नहीं बनाया जा सकता। निश्चित लयाधार और आत्म सयम को स्वीकार कर ही निराला ने मुक्त छन्द को सर्वप्रिय और सर्वग्राह्य बनाया।

निराला के मुक्त छन्द पर डॉ राम विलास शर्मा की टिप्पणी उसका समग्र शिल्प सौन्दर्य प्रस्तुत करती है। "मुक्त छन्द वास्तव मे अर्द्ध नारीश्वर है, कभी-कभी एक ही कविता मे पुरुषता आर सुकुमारता दोनो गुण दिखता है। निर्गुण आत्मा को तरह यह पुरुष भी बना है और स्त्री भी। यह स्थापना सही है। निराला ने अपने मुक्त छन्द को कवित्त की गति ही नहीं दी उसकी सानुप्रास शब्दावली भी अपनायी। मुक्त छन्द के चरणो मे उन्होने अनुप्रासो के घुघरु बाँधे। इन घुघरुओ से जब जैसी इच्छा हुई, वैसी ध्वनि निकाली। मुक्त छन्द मे सहज भावोद्गार वाली कविताएँ उन्होने कम लिखी, वर्णनात्मक, नाटकीय, वक्तृत्व कला प्रधान कविताए ही अधिक लिखी। मन का सहज प्रकाशन, भावो का अकृत्रिम चित्र उनके मुक्त छन्द मे प्राय नहीं ह। स्वत स्फूर्त गेयता की जगह नाटकीय रचना कौशल मुक्त छन्द मे लिखी हुई कविताओं की विशेषता है।²

वास्तव मे मुक्त छन्द के द्वारा निराला ने हिन्दी छन्द शिल्प मे क्रान्ति का उद्घोष किया। राम विलास शर्मा के शब्दो मे उनके इस छन्द ने — "मात्रिक छन्दो की एक रस लय को भग किया, वह हिन्दी कविता मे बोल-चाल की लय की विविधता लाया, उसने भाषा की छिपी हुई शक्ति उद्घाटित की।"³

1 निराला (परिमल) 'सन्ध्या सुन्दरी' पृ 135

2 डॉ राम विलास शर्मा 'निराला की साहित्य साधन' (2) पृ 26

3 वही

निराला के काव्य की यदि सबसे बड़ी और पहली विशेषता है उनका मुक्त छन्द तो दूसरी बड़ी विशेषता है छन्दों में प्रयुक्त लय और सगीत। निराला ने सगीत के क्षेत्र में भी क्रान्ति की। उन्होंने देखा कि ब्रज भाषा की परम्परागत सगीत पद्धति खड़ी बोली के अनुकूल नहीं है। खड़ी बोली को उन्होंने नया सगीत स्वरूप प्रदान किया। रुढ़ियों, श्रृंखलाओं, बधनों एवं जीर्णताओं को तोड़ फेंकने वाले व्यक्तित्व के धनी कवि ने सगीत के प्रति भी नवीन मौलिक और प्रभावशाली दृष्टि अपनायी। मौलिक और अभिनव के प्रति कवि की आकांक्षा कविता के इन स्वरो में ध्वनित हुई है—

नव गति, नवलय तालछन्द नव,

नवल कण्ठ, नव जलद मन्द्ररव

नव नभ के नव विहग-वृन्द को

नव पर नव स्वर दे।^१

भारतीय कविता का सगीत इन्हीं नवीन उपादानों से मुखरित हो, निराला की यह हार्दिक इच्छा थी। यही कारण है कि जहाँ उनके काव्य में भारतीय शास्त्रीय सगीत-सरिता प्रवाहित है, वहाँ लोक सगीत पश्चिमी सगीत, बगला आर उर्दू भाषा की सगीत धाराएँ मृदु-मन्द स्वर की गति से उसमें आकर मिलती हुई दिखायी देती हैं। कुछ गीत शास्त्रीय राग रागिनियों में बँधे रहते हैं। निराला के अनेक गीत इसी शास्त्रीय सगीत का अनुवर्तन करते हैं। एक दूसरा है स्वच्छन्द सगीत। इसमें कतिपय भारतीय लयों, ग्राम्य गीतों का समन्वय मिलता है। निराला जी के अनेक गीत स्वच्छन्द शैली में लिखे गये हैं।^२ पुरातन को वे बिल्कुल तोड़ देते हैं और नूतन को हार्दिक रुचि पूर्वक ग्रहण करते हैं। अपने काव्य में सगीत के नवीन रूप का समावेश करके उन्होंने अपनी प्राचीन उत्कृष्ट परम्पराओं का उदात्तीकरण किया है। वे गीत सृष्टि की सार्वभौम सत्ता को स्वीकार करते हुए समाप्त शब्दों का मूल कारण ध्वनिमय ओकार^३ को मानते हैं। सामवेद के गीत काव्य धर्मों सगीत की परम्परा को आधुनिकता से जोड़ने का काम उन्होंने बड़ी निष्ठा से किया है। फलतः उनकी मुक्त छन्दों का रचनाओं में भी गेयता का गुण पाया जाता है। सगीत और लय की दृष्टि से निराला की कुछ कविताओं के विश्लेषण से हम अपनी बात स्पष्ट करना चाहेंगे। निम्न सकेतित आरम्भिक उद्धरण जो शुद्ध मुक्त छन्द नहीं हैं पीठिका के रूप में मुक्त गीत हैं) बाद के उद्धरणों जैसे जागो फिर एक बार-1 और 2 में निराला के मुक्त काव्य के कुछ वैविध्य के दर्शन स्पष्ट किये गये हैं। मुक्त काव्य के प्रसंग में एजरा पाउण्ड तो यहाँ तक कहते हैं कि सगीत के अभाव में काव्य रचना हो सकती है। नाद और ताल की दृष्टि से विवेचित उपरि सकेतित उद्धरण निम्न रूप में उल्लेखनीय हैं—

आवाहन^४

एक बा/ र बस/ और ना/ च तू/ श्यामा/ सा/ मान स/ भी तैयार,

4+4, 4+4 4+(2)2, 4+4, 3+(5)

- 1 निराला गीतिका पृ 3
- 2 आचार्य नेद दुलारे बाजपेयी 'कवि निराला' पृ 46
- 3 निराला गीतिका (भूमिका) पृ 7
- 4 निराला 'परिमल' 'ताल तकनी कीयन में' इन्दु प्रकाश सहयोग' पृ 126

कितने/ ही है/ असुर चा/ हिए/ कितने/ तुमको/ हार/

4+4, 4+4, 4+4, 3+(5)

कर- मे/ खला मु/ ण्ड-मा/ लाओ/ से बन/ मन-अभि/ रामा

4+4, 4+4, 4+(4)

एक बा/ र बस/ और ना/ च तू /श्यामा /

4+4, 4+4, 4+(4)

भरवी/ मेरी /तेरी/ झझा

4+4, 4+4

तभी ब/ जेगी/ मृत्यु/ ल/ ड़ाये/ गी जब / तुझसे/ पजा,

4+4, 4+4, 4+4, 4+(4)

ताल कहरवा

बादल राग'

झूम झूम / गरज गरज घन घोर, 8, 8, 3 (5)

राग - अमर अम्/बर मे भर निज/ रोर/ 8, 9, 3 (5)

मर झर/ मर निर्भर - गिरि/ सर मे, 4+4, 4+4

घर, मरु/ तरु-मर/ मर/ सा/ गर मे, 4+4, 4+4

ताल- सरित-त/ डित-गति/ चकित/ पवन मे, 4+4, 4+4

मन मे/ विजन ग/ हन-का/ नन मे, 4+4 4+4

आनन आनन/ मे, रव घोर क/ ठोर 8,8,3 (5)

कहरवा

राग अमर अम्/ बर मे मर निज /रोर 8,8, 3 (5)

(अरे वर्ष के हर्ष)

बरस तू बरस (सघार) ।

पर ले चल तू मुझको

बहा, दिखा मुझको भी निज

गर्जन भैरव ससार ।

इस पद्याश का मात्रा विश्लेषण सम्भव नहीं है। विषम छन्द में होने पर भी इस अंश की लयात्मकता सहज ही त्रिताल के साथ साम्य रखती है। अतः मात्रा विश्लेषण के बिना भी गति की लयात्मकता में कोई आरोप यहाँ नहीं आता है।

त्रिताल—

देख न्दे/ खना/ चता ह /दय	4, 4, 4
बहाने को /महा वि/ कलबे /कल -	4, 4, 4, 4, 2 (2)
इस मरो /र से /इसी शोर से-/	4-4-4,4
सधन घो /र गुरु /गहन रो/र से	4,4,4,4
मुझे गगन का /दिखा सधन वह /छोर	8,8,3 (5)
कहरवा	
राग अमर अम् /बर मे भर निज /रोर /	8,8,8, (5)

त्रिताल

मात्रा 16	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	ना	धी	धी	ना	ना	धी	धी	ना	ना	ती	ती	ना	ना	धी	धी	ना

जागो फिर एक बार'

	मात्रा	वर्णन
जागो फिर एक बार/	12	8
प्यारे जागते हुए /हारे सब तारे तुम्हे/	13	7+8
अरुण पख तरुण /किरण	12	8+3
खड़ी खोलती है द्वार/	13	8
जागो फिर एक बार /	12	12 8
आँखे अलियो सी	10	8
किसी /मधु की गलियो मे फँसी /	15	9
बन्द कर पाँखे	9	8
पी र /ही है मधु मौन	12	8
या सो /ई कमल- को रको मे/	16	8
बन्द हो रहा गुजार/	12	8

यहाँ ये पक्तियाँ वर्णों की दृष्टि से घनाक्षरी लय का आधार लेकर चलती हैं वेसे दूसरी, तीसरी और सातवीं पक्तियाँ अपवाद हैं किन्तु मात्राये विषम हैं अतः यह ताल प्रधान न हो कर आलाप प्रधान गीत है। अत्यन्त प्राचीन काल से ही सगीत शास्त्र में आलाप प्रधान शास्त्रीय गान प्रचलित है। आलाप प्रधान गीतों में भी सन्तुलन बनाये रखने के लिए प्रत्येक पद्यांश के अन्त में उसकी आवृत्ति की गयी है। इसी लिए आलाप-प्रधान गीत होते हुए भी इसमें सन्तुलन है शास्त्रीयता का निर्वाह भी है।

मात्रा और वर्ण की दृष्टि से भिन्न होते हुए भी निराला का निम्नलिखित छन्द लय के कारण सांगितिक गठन को बनाये हुए है।

सौन्दर्य-सरोवर को वह एक तरंग	21
किन्तु नहीं चंचल प्रवाह-उद्दाम वेग	22
सकुचित एक लज्जित गति है वह	18
प्रिय समीर के सग।	11
वह नव वसत की किसलय-कोमल लता	21
किसी विटप के आश्रय में मुकुलित।	19
किन्तु अवनता।	8
उसके खिले कुसुम सम्भार	15
विटप के गर्वोन्नत वक्ष स्थल पर सुकुमार	24
मोतियों की मानो है लड़ी	16
विजय की वीर-हृदय पर पड़ी।	16
उसे सर्वस्व दिया है-	13
इस जीवन के लिए हृदय से जिसे लपेट लिया है।	28
वह है चिर कालिक बन्धन	19
पर है सोने की जजीर	15
उसी से बाँध लिया कर ती मन	17
करती किन्तु न कभी अधीर ¹ ।	15

इस प्रकार हम देखते हैं कि निराला के इन मुक्त काव्यों में जहाँ एक तरफ तो विषय की वैसी नवीनता नहीं, वहाँ छन्द की मुक्तता स्पष्ट है। वैसे जागो फिर एक बार को भी वर्णिक घनाक्षरी लयाधार में बाँधा जा सकता है जिसके छन्द विश्लेषण के द्वारा हमें काव्य-वैशिष्ट्य का दर्शन होता है।

निराला ने 'प्रगीत' को आजमाने के लिए मुक्तछन्द का ही सहारा लिया और जब इसमें किसी प्रकार की कोर कसर¹ नहीं रह गयी तो इसे नया काव्य मात्र मान लिया गया। इसकी विशेषता ह नई भावना, नई अभिव्यजना और नया काव्य साचा-निराला के मुक्त काव्य प्रयोग ने ही इन्हे दिया।

मुक्त काव्य के उग्रतम् वैशिष्ट्य के रूप में निराला की कविताओं में हम बुर्जुआ दृष्टि नहीं पाते, वरन् उनकी कविताओं के भीतर से किसानों और मजदूरों की सघर्षशील भूमिका बनती नजर आती है।

महगू महगा रहा

आजकल पडित जी देश में विराजते हैं।

माताजी को स्वीजरलैंड के अस्पताल,

तपेदिक के इलाज के लिए छोड़ा है।

बड़े भारी नेता हैं

कुहरी पुर गाँव में व्याख्यान देने को

आये हैं मोटर पर

लदन के ग्रेज्युएट

राम और वैरिस्टर

बड़े बाप के बेटे,

बीसियों जी पत्रों के अन्दर खुले हुए।

एक-एक पर्त विलायती लोग।

देश की भी बड़ी थातियाँ लिए हुए

राजों के बाजू पकड़, बाप को वकालत से

कुर्सी रखने वाले अनुलघ्य विद्या से

देशी जनो के बीच,

लेडी जमींदारों को आँखों तले रखे हुए,

मिलो के मुनाफा खाने वालों के अभिन्न मित्र

देश के किसानों, मजदूरों के भी अपने सगे

विलायती राष्ट्र से समझौते के लिए।

गले का चढ़ा बुर्जुआ जी का नहीं गया।²

1 नन्द दुलारे वाजपेयी 'आधुनिक साहित्य' (भूमिका) 25

2 निराला नये पन्ने पृ 106-7

यहाँ पर भारतीय नेतृत्व के दलाल और समझौता परस्त चरित्र को उद्घाटित किया गया है। कविता में सामन्तवादी प्रवृत्तियों के प्रति उग्रतम विद्रोह है। छन्द भी सामन्तवादी नहीं, जनता का छन्द, विद्रोह का छन्द, मुक्त छन्द है। भाषा एकदम जनता की, व्यंग्य नहीं चूकने वाला। कथ्य और कथन प्रणाली में आमूल परिवर्तन। यही निराला के काव्य में स्वच्छन्द काव्य का विकसित रूप देखने को मिलता है।

निराला सामाजिक बन्धनों के कट्टर विरोधी थे। और यह स्वर उनकी कविताओं, मुक्तछन्दों में विद्यमान है—

गर्म पकोड़ी,
गर्म पकोड़ी
ऐ गर्म पकोड़ी।
तेल की चुनी,
नमक मिर्च मिली,
ऐ गर्म पकोड़ी।
मेरी जीभ जल गयी,
सिसकियाँ निकल रही,
लार की बूंदें कितनी टपकी,
पर दाढ़ तले तुझे दबा ही रखा मैंने
कजूस ने यो कौड़ी।
पहले तूने मुझको खींचा,
दिल लेकर फिर कपड़े-सा फींचा,
अरी, तेरे लिए छोड़ी
बहमन की पकाई
मैंने घी की कचौड़ी'

इन पक्तियों में निराला का विद्रोह देखा जा सकता है शब्द, भाव, छन्द-काव्य सब स्वच्छन्द हो गये हैं। उक्त उदाहरणों में, निराला काव्य स्वच्छन्द काव्य की पूर्णता को प्राप्त कर गया है।

शास्त्रीय संगीत, मुक्तछन्द, आदि के अतिरिक्त निराला के काव्य की बहुत बड़ी विशेषता है उनका जनता का कवि होना जन जीवन का गायक होना। जनगीतों में वे बहुत रमे हैं। इन सबके मूल में निराला जी की लोक गीतों में रुचि एवं श्रद्धा है। वे लोक जीवन में पले और बड़े हुए। वे लोक सस्कृति को मानव विकास

के लिए आवश्यक समझते हैं प्रायः सगीत के क्षणों में वे लोकगीतों को सस्वर गाते हैं अतः यति उनसे सम्बद्ध भाव उनके गीतों में उतर आवे तो कोई आश्चर्य की बात नहीं।—फलतः अनेक गीतों में लोक गीतों की धुने मिलेगी।¹ लोक सगीत उनके प्राणों का सगीत है। जन गीतों का स्वच्छन्द सगीत गीतिका, अर्चना, आराधना, गीत गुज एव बेला में सुनायी देता है। यहाँ तक की उनकी अनामिका में भी लोकगीत प्राप्त है। उन्हें होली कजली आदि गीत बहुत प्रिय थे। शास्त्रीय सगीत रहित इन गीतों की धुन छन्दोलय, चित्रण के वेग, शब्दयोजना आदि से वे भली भाँति परिचित हैं इसमें काव्य का कलात्मक स्तर भी ऊँचा है।

निराला के लोक-गीतों की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वे नितान्त प्रकृत, आडम्बर रहित, निरलकार, एवं जनरुचि के निकट प्रतीत होते हैं। इस दृष्टि से वे हिन्दी के सर्व श्रेष्ठ गीतकार हैं। उन्होंने ग्राम्य गीतों की धुनों पर लोकरुचि के अनुकूल, सरल एवं स्वाभाविक अनेक गीतों की सृष्टि की। इसी कोटिका निम्न लिखित गीत द्रष्टव्य है—

बाँधो न नाव इस ठाव बन्धु।

पूछेगा सारा गाँव बन्धु।

यह घाट वही जिस पर हँस कर,

वही कभी नहाती थी धसकर,

आँखें रह जाती थी फसकर,

कपटे थे दोनों पाव बन्धु।

वह हसी बहुत कुछ कहती थी

फिर भी अपने में रहती थी,

सबकी सुनती थी, सहती थी,

देती थी सबके दाव, बन्धु।²

निराला को होली की धुन सर्वाधिक प्रिय रही है। होली गीत वे बड़ी मस्ती से गाते थे। उन्होंने कई होली गीत लिखे। 'परिमल' के बाद काव्य के प्रत्येक चरण में होली की धुन गूँजती है।³ निराला का प्रसिद्ध होली गीत द्रष्टव्य है जो जन सगीत की दृष्टि से श्रेष्ठ गीत है—

नयनों के डोरे लाल गुलाल भरे खेले होली।

जागी रात सेज प्रिय पतिसग रति सनेह- रग होली,

दीपित दीप-प्रकाश कज-छवि मजु-मजु हस खोली,

1 शिवगोपाल मिश्र 'गीतगुज (प्रस्तावना)' पृ 18

2 निराला 'अर्चना' पृ 53

3 डॉ० रामविलास शर्मा-'निराला की साहित्य साधना' (2) पृ 440

भली मुख चुम्बन-होली ।

इसी प्रकार निराला ने कौन गुमान करो जिन्दगी का ? “¹ जैसे बेराग्य परक गीतो मे होली की धुन का ही प्रयोग किया है । इनकी शब्द योजना मे बैराग्य और धुन मे श्रृंगार की मस्ती होती है ।

निराला का लोक संगीत कजली के माध्यम से भी मुखर हुआ है । कजली नामक लोकगीत मे करुण रस की प्रधानता होती है । निराला ने इस गीत मे भी मौलिकता से काम किया है । उन्होने ‘बेला’ मे एक राजनीति प्रधान गीत के लिए कजली की लोक धुन का प्रयोग किया है—

काले-काले बादल छाये, न आये वीर जवाहर लाल ।

कैसे-कैसे नाग मण्डराये न आये वीर जवाहर लाल ।

पुरवाई की है फुफकारे, छन-छन ये विस की बोछारे,

हम है जैसे गुफा मे समाये, न आये वीर जवाहर लाल ।

महगाई की बाढ़ आई, गाठ की गाढ़ी कमाई,

भूखे नगे खड़े शरमाये, न आये वीर जवाहर लाल ।²

बेला की अन्य कजलियों मे आरे गगा के किनारे³ तथा हसी के झूले के झूले है वे बहार के दिन⁴ आदि कविताये बड़ी हृदय ग्राही है । यद्यपि कवि के कतिपय गीतो की भाषा मे दुरुहता पायी जाती है तथापि उनमे गेयता का गुण असदिग्ध है ।⁵ निराला ने खड़ी बोली संगीत को मधुर मन्द स्वरो मे सजाकर⁶ सवारा है । समग्रत निराला महान संगीत-मर्मज्ञ कवि है । संगीत को काव्य के और काव्य को संगीत के अधिक निकट लाने का श्रमे उन्हे ही प्राप्त है । छायावादी कवि जयशकर प्रसाद ने निराला की प्रशंसा करते हुए ठीक ही लिखा है, “निराला जी हिन्दी कविता की नवीन धारा के कवि है, साथ ही भारती मंदिर के नायक भी है । उनमे केवल पिककी पचम पुकार ही नहीं है, कनेरी की सी ही मीठी तान उनकी गीतिका मे सब स्वरो का समारोह है उनकी स्वर साधना हृदय के ग्रामो को झकृत कर सकती है कि नहीं यह तो कवि के स्वरो के साथ तन्मय होने पर ही जाना जा सकता है ।”⁷

निराला के मुक्त काव्य का वैशिष्ट्य विवेचित करते हुए डॉ रामविलास शर्मा लिखते है— मुक्तछन्द के प्रवाह को सम्बद्ध करने के लिए शब्दावली मे आन्तरिक गठन पैदा करने के लिए निराला ने एक विशेष कौशल से काम लिया है जिसे वह ध्वनि का आवर्त कहते थे । जैसे—

1 निराला ‘गीतिका’ पृ 82

2 निराला बेला पृ 54

3 निराला ‘बेला’ पृ 60

4 वही पृ 32

5 निराला ‘गीत गुन्ज’ पृ 23

6 निराला ‘सान्ध्य काकली’ पृ 20

7 निराला गीतिका (प्रसार काव्य) पृ 6

समर म अमर कर प्राण
 गान गाये महा सिन्धु से
 सिन्धु नद तीर वासी ।
 सेन्धव तुरगो पर ।

चतुरग, चमूसग, इत्यादि पक्तियों में समर, अमर, प्राण, गान, सिन्धु, सेन्धव, तरग चमूसग आदि में समान ध्वनियों की आवृत्ति की गई है।¹

मुक्तछन्द को निराला ने नये कलात्मक मूल्यों से समृद्ध बनाया है। कविता की परम्परा को केवल इकहरे वैचारिक स्तर पर नहीं देखा जा सकता, विचार की अभिव्यक्ति के लिए प्रयोग में लाए कलात्मक उपादानों के विकास से भी जोड़कर देखने की जरूरत है। इस दृष्टि से निराला के काव्य में सही अर्थों में पूर्व परम्परा को नये आयामों पर विकसित होता हुआ पाया जा सकता है। छन्द के साथ-साथ संगीत एवं नाद की कलात्मक संगति ने उनकी कविता के आन्तरिक तत्व को अधिक ग्राह्य प्रेषणीय और प्रभावोत्पादक बना दिया है मुक्तछन्दों में प्रेषणीयता एवं प्रभावोत्पादकता उनकी मुख्य विशेषता है और यही निराला की मौलिकता थी।

निराला - पश्चातवर्ती साहित्य में मुक्तछन्द

निराला का युग हिन्दी साहित्य के इतिहास में छायावाद का युग था, जिसका समय अधिकांश इतिहासकारों ने 1918 से 1938 तक माना है। इसके पश्चात् कविता पाँच छ वर्ष तक छायावाद की ही रोमांटिकता में डूबी रही। किन्तु छायावादी शाब्दिक - रागोली, काल्पनिक दुरुहता और अतिशय आत्म-परक कविताओं की अस्पष्टता के नन्दन-निकुज से मुक्त, मुक्त गीतों का युग आता है। इस युग में छायावादी आदर्श भावना यथार्थोन्मुखी स्वरूप ग्रहण करने का प्रयत्न कर रही थी। इस छायावादोत्तर या कहले निराला परवर्ती युग को सर्वप्रथम वाणी दी- बच्चन, अचल, नरेन्द्र शर्मा, 'दिनकर' आदि गीतकारों ने, जिनकी कृतियों पर निराला के 'मुक्त छन्द' की स्पष्ट छाप देखी जा सकती है।

'निराला' का काल सक्रान्ति काल था अतः इस युग के भीतर अनेक नये युग जन्म ले रहे से प्रतीत होते हैं, जो मूलतः युग की धारणा को अपने 'छान्दिक' परिवर्तनों तथा नयी उपलब्धियों से अपनी अभिव्यक्ति क्षमता को और अधिक प्रखर तथा सशक्त बनाने का प्रयास कर रहे थे। छायावादी अतिशय काल्पनिक शीशमहल से निराला पहले ही निकल चुके थे अतः बाद के कवियों ने भी निराला के विद्रोही स्वभाव की नकल की और उनकी विद्रोह भावना यथार्थ से टकराकर अनेक लघु स्रोतों में विभक्त हो नूतन प्रतिभाओं के स्वर में मुखर हो उठी, और इन प्रतिभाओं ने निराला के मुक्तछन्द की परम्परा को अपने काव्यों में पल्लवित, पुष्पित किया।

स्पष्ट है कि निराला जी ने प्रगतिवादी, प्रयोगवादी तथा नये कवियों के काव्य को नई दिशा दी, परन्तु कविता को अपनी भाषा के माध्यम से सहज शैली और शिल्प में ढाल कर प्रयोग के पथ पर अग्रसर करने का कार्य निराला परवर्ती कवियों ने बखूबी निभाया।

यह ठीक है कि निराला की कविता की भाषा और छन्द का एक ढाँचा था जिससे बाहर आकर ही परवर्ती कवि अपना विकास करते हैं। निराला के बाद हिन्दी में जिस मुक्त छन्द का विकास केदारनाथ, नागार्जुन और त्रिलोचन आदि ने किया वह कविता जिस तरह अपनी विषय वस्तु की दृष्टि से निराला जैसे कवियों से जुड़ी हुई है, उसी तरह अपनी भाषा की दृष्टि से भी।¹ केदार नाथ अग्रवाल की भाषा में हमें जो ओजस्विता मिलती है वह निराला की कविता की भाषा की याद दिलाती है। नागार्जुन की मुक्त छन्द में लिखी गयी कविताओं की भाषा का गद्यात्मक वाक्य विन्यास निराला की कविता की भाषा का ही विकास है। त्रिलोचन के मुक्तछन्द युक्त कविता में बोल चाल और क्षेत्रीय शब्दों का जो प्रयोग देखने को मिलता है, ऐसा प्रयोग जो कविता को रस और ऊर्जा दोनों से भर देता है, वह निराला की ही परम्परा में है। निराला के मुक्तछन्द और उनकी कविता की भाषा की अनेकानेक विशेषताओं को इन कवियों ने ग्रहण किया है, एक कवि की विशेषता दूसरे कवि में मिलती है, लेकिन इन कवियों ने सबका विकास नितान्त वैयक्तिक रूप में किया है। इस कारण इनके मुक्तछन्द और भाषा पर वैशिष्ट्य की इतनी गहरी छाप है कि केदार, नागार्जुन और त्रिलोचन

की कविताएँ जिस तरह निराला की कविताओं में नहीं मिल सकती उसी तरह आपस में भी नहीं मिल सकती।

मुक्तछन्द में रचित कविताओं में कवियों ने जीवन को सम्पूर्णता से स्वीकारा है। यही कारण है कि मानव जीवन के जो स्तर पहले केवल आदर्श की भूमि पर जीवन की ऊँचाईयों के टीलों में उलझे रहे, वे मुक्तछन्द की रचनाओं में यथार्थ के धरातल पर आकर जीवन की छोटी से छोटी झोपड़ी में विलसित होने लगे। नया कवि जहाँ आदर्श के स्थान पर यथार्थ को ग्रहण करता है, वहाँ काल्पनिक आदर्श और वायवीयता को त्याग कर सूक्ष्म तत्वों से भी आकार पा रहा है। इतना ही नहीं वह बौद्धिक परिवेश में खड़ा होकर जहाँ एक ओर नवीन आदर्श को प्रतिपादित करता है वहीं दूसरी ओर नये मानव मूल्यों की प्रतिष्ठा भी करता है। मुक्तछन्द की नयी दिशा में विषय वस्तु में जो परिवर्तन आया है वह उल्लेखनीय है। पाश्चात्य प्रभाव के वशीभूत होकर साहित्य में मनोविज्ञान ने प्रवेश पा लिया है। उपन्यास, कहानी, कविता आदि सभी की आधार शिला के रूप में मनोविज्ञान आज अधिकाधिक सक्रिय होता जा रहा है। नये कवियों की कृतियाँ इसका सबल, प्रमाण प्रस्तुत करती हैं।

निराला परवर्ती कवियों ने यह स्वीकार किया कि पिगल शास्त्र के आधार पर भावों की सुन्दर अभिव्यक्ति सम्भव नहीं, मुक्तछन्द द्वारा ही मन का सहज प्रकाशन और भावों का अकृत्रिम चित्रण सम्भव है। निराला की यह धारणा थी कि काव्य प्रवाह एकदम स्वच्छन्द होना चाहिए। निराला परवर्ती कवियों ने शब्दों की, ध्वनिलय और आन्तरिक सहति को पहचाना। इसीलिए भाषा की अभिव्यजना शक्ति को निखार कर मुक्तछन्द द्वारा सूक्ष्म भाव का उन्मुक्त प्रकाशन किया।

साहित्य पर युग जीवन का प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष प्रभाव हमेशा पड़ता है। परिवेश और परम्परा के प्रभाव से कवि की सृजनशक्ति अछूती नहीं रह सकती। युगीन प्रभाव और उसकी चेष्टाओं से ही कवि का सवेदनशील व्यक्तित्व अपनी विशिष्ट भावधारा के लिए उपकरण प्राप्त करता है। जीवन सम्बन्धी व्यापक और सतत विकासशील चेतना ग्रहण करना ही साहित्य का लक्ष्य होता है। प्रगतिमूलक मनोभावों की नियोजना ही साहित्य के स्थायी उपादानों का निर्माण करती है, केवल मनोरंजन या अतिशय शृंगारिकता, निराशा से आक्रांत अनुभूतियाँ या बहिर्मुख जीवन प्रवृत्ति स्वस्थ और प्रेरणाप्रद साहित्य तत्वों का गहराई से निर्माण नहीं कर सकती। इस सन्दर्भ में यह कहना होगा कि निराला परवर्ती कवियों में कहीं भी ह्रासोन्मुख प्रवृत्तियाँ नहीं हैं। यदि कहीं उसमें क्षयशील या निराशा जनक आत्मपीड़न की ध्वनि सुनायी देती है तो उसका उद्देश्य जीवन की जीर्णता-शीर्णता को ध्वस्त कर नवीन-चेतना प्रदान करना है। लोक जीवन से सम्बद्ध होते हुए भी उच्चतर सांस्कृतिक मूल्यों को प्रश्रय देने वाला काव्य है। वह जीवन की समग्रता और बहुरंगी छवियों का आकलन है। युग जीवन के अनुरूप सामाजिक भावभूतियों का स्पर्श है। वह युग के उत्पीड़न, वैषम्य और छिछलेपन को नष्ट कर नूतन समाज व्यवस्था और विश्व सस्कृति का आग्रह है, जीवन के स्वस्थ और प्रेरक तत्वों का समाहार है। उसका मूल दृष्टिकोण रचनात्मक है, विध्वसात्मक नहीं। यही कारण है कि उसमें विकासशील मानव जीवन का भव्य निरूपण है, भावात्मकता के साथ ही ठोस वैचारिक भूमि हैं, भाव जगत् और वस्तु जगत् का सुन्दर निर्वाह है। उसमें ओजस्वी और उद्बोधनात्मक रचनाओं द्वारा राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय चेतना का प्रतिफलन है, मानवीय करुणा के आधार पर उच्चतर मूल्यों की स्थापना का अभिनन्दनीय प्रयास है। उसमें सयमित प्रेम और सौन्दर्य, सवेदन के साथ ही प्रगतिशील नारी भावना है, आशा आस्था और कर्मण्य जीवन के ओजस्वी स्वर हैं। उसमें धार्मिक रुढ़ियों और घातक परम्पराओं का निषेध एवं तिरस्कार है। सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक और सांस्कृतिक प्रगतिशील चेतना है। उसमें दलित और शोषित के उद्धार की कामना है। मानववादी भावभूमि है,

संस्कृत भाषा का गाम्भीर्य और लोक भाषा का सख्य भी है। उसमें युग जीवन के अनुसार नवीन काव्य प्रतिमान है, और साहित्य के महान काव्य उपकरण तथा साथ ही मुक्तछन्द की निर्बाध गति।

आज कविता का मिजाज इसलिए बदला हुआ है कि इन्सान का मिजाज भी वह नहीं रहा जो पहले था और वह इस लिए नहीं रहा कि उसका परिवेश ऐसा हो गया है जिसमें आदमी सब कुछ हो गया, पर आदमी नहीं रहा।

स्वातन्त्र्योत्तर वर्षों में दबाव तनाव के कारण मनुष्य न केवल जरूरत का ढेर बन कर रह गया, अपितु अपनी पहचान भी खो बैठा है। फलतः अजनबी और आत्मनिर्वासित भी हो गया है। वस्तुतः नयी कविता युगीन सन्दर्भों में आधुनिक भावबोध, नयी विचारणा और सौन्दर्य सवेदना को मानवीय परिवेश की विविधता के साथ नये शिल्प में प्रस्तुत करने वाली काव्य धारा है। उसने प्रत्येक जीवन-क्षण, लघुमानव और समकालीन परिवेश प्रेरित अनुभूतियों को मुक्त छन्द की पीठ पर नयी टेकनीक में पाठको तक सम्प्रेषित कर आस्वाद्य बनाया है। उसमें तुच्छ से तुच्छ, महान से महान बाह्य और आन्तरिक, चेतन और अचेतन आदि सभी क्षेत्रों से प्राप्त अनुभूतियों का यथार्थ वाहनी भाषा और शैली की खोल में लपेट कर अभिव्यक्ति के द्वारा पर ला खड़ा किया है।

कलाकार आदमी होने के साथ-साथ सवेदनशील भी होता है। अतः वह साधारण आदमी की अपेक्षा इन विसंगतियों और त्रासद स्थितियों का खुलासा करने में अधिक सफल होता है। आज का यह मानव अपने समस्त अन्तर्विरोधों सकल्प-विकल्पो व निश्चय-अनिश्चयों के साथ नये कवियों द्वारा पहचान लिया गया है और यह पहचान पहले से कहीं अधिक साफ है और परिणाम यह कि कविता में एक जोरदार कोशिश, एक छटपटाहट, असफलता, नैराश्य, स्वप्नभग और परिवेश की सारी तलखी तीव्रता के साथ वेलाग कलम से कागज पर उतरी है। यह दुहराने की जरूरत नहीं, कि ऐसा मुक्तछन्दों से ही सम्भव हो पाया है। पिछले वर्षों में ढोंग स्वार्थलिप्सा, प्रपच, पाखण्ड आर झूठे आश्वासनों का दौर चला है, वह यहाँ मौजूद है। निराला परवर्ती कवियों ने बिना किसी हीनता का अनुभव किये निराला निर्मित मुक्तछन्दों की तर्ज पर पूरी साहसिकता और निर्ममता के साथ जिन्दगी की इस तस्वीर को कविताओं के चौखटे में जड़ दिया है। क्योंकि मैं उसे जानता हूँ। (अज्ञेय) 'शिलापख चमकीले' (गिरिजा कुमार माथुर) 'सक्रान्त देहान्त से हटकर' (कैलाश बाजपेयी) बाँस कापुल, कुआनो नदी, जगल का दर्द (सर्वेश्वरदयाल) मायादर्पण (श्रीकांत वर्मा) 'चोंद का मुह टेढ़ा है' (मुक्तिबोध) बुनी हुई रस्सी, त्रिकाल, सध्या और 'चकित है दुख (भवानी प्रसाद मिश्रा) 'आत्महत्या के विरुद्ध' (रघुवीर सहाय) और विजयदेव नारायण आदि की रचनाएँ इसी विन्दु पर लिखी गयी हैं। ये वे कविताएँ हैं जिसमें अपने परिवेश और बाहरी भीतरी दबाओ से प्रेरित-प्रभावित सन्दर्भ शब्दों का ससार रचते रहे हैं।

रामधारी सिंह 'दिनकर' और उनके मुक्त छन्द

यद्यपि रामधारी सिंह 'दिनकर' की गणना द्विवेदी युगीन कवियों के साथ होती है। किन्तु इनकी बाद की रचनाओं में मुक्त छन्द का भरपूर प्रयोग मिलता है। पहले उनके लिए यह सोचना असम्भव था कि छन्द के बिना भी कविताएँ लिखी जा सकती हैं। 'मिट्टी की ओर' में उन्होंने लिखा था—“मेरे जानते छन्द काव्य कला का सहायक नहीं बल्कि उसका स्वाभाविक मार्ग है।”¹ 'दिनकर' उन दिनों इस बात में पूरा विश्वास रखते थे, किन्तु 1950 ई के बाद उनके विचारों में परिवर्तन आया। दिनकर की कविताओं के छन्द अब मुक्त छन्द

और गद्य के करीब आने लगे थे। “कोयला और कवित्त” के कितने ही छन्द मुक्त छन्द के उत्कृष्ट उदाहरण हैं—

अणु था ठोस, भूतमय जग था, मायामय मृषा था ?

पर अब तो परमाणु तोड़ कर तुमने देख लिया है

कहो नहीं कुछ ठोस, सभी कुछ माया है छलना है,

कहो उसे ऊर्जा, तरंग या विकिरण किसी प्रभा का।¹

अवश्य ही विश्व के प्रति आधुनिक कवि का यह दृष्टिकोण परमाणु को चीरने से उत्पन्न हुआ है। पारम्परिक छन्दों की राह को छोड़ कर मुक्तछन्द की राह पर चलने वाले, अपने भीतर उत्पन्न हुए परिवर्तन को दिनकर ने भाँप लिया था। तभी तो उन्होंने ‘नूतन काव्य शास्त्र’ शीर्षक गद्य रचना में लिखा है—“जब मैं अपने युग में खड़ा होकर देखता हूँ तब छन्द मुझे भी अनिवार्य से लगते हैं। किन्तु जब मैं तेरे पास होता हूँ तब मुझे भी यह भाषित होने लगता है कि, छन्द सचमुच ही शायद वह भूमि है जिस पर कल्पना नृत्य का पाठ सीखती है। पद्य के रचयिताओं ने गलत किस्म की कविता लिखी, यह बात सत्य नहीं है। किन्तु यह सत्य है कि तेरे सामने भग्न मान्यताओं के जो अम्बार हैं वे केवल पद्य में सजाये नहीं जा सकते। विषण्णता को मस्ती में समेटने का प्रयास भी कोई प्रयास है ? टूटे हुए संगीत को बाँधने के लिए टूटे हुए छन्द चाहिए।² नये छन्दों को लेकर आगे वे और स्पष्टता के साथ अपने विचार प्रकट करते हैं “जिस धरातल पर गीत गाये जाते हैं, सधे सधाये छन्दों में गजल-तराने और दादरे सुनाये जाते हैं, वह धरातल आज कविता के जडत्व का धरातल बन गया है। मनुष्य की आत्मा पर जड़ी हुई पनखुड़ियों को तोड़ना हो तो अब मनोरञ्जन के निमित्त रचे जाने वाले छन्दों को तोड़ डालना ही पुण्य है।³ निश्चय ही दिनकर ने निराला की परम्परा को आत्मसात किया। जिस दिनकर ने कभी छन्द को कविता का स्वाभाविक मार्ग कहा था वही दिनकर अब साफ-साफ लिखते हैं—‘कविता साहित्य का निचोड़ है आर छन्दों से बाहर निकल कर वह अपने इस पद को और ऊँचा कर सकती है।’⁴ ‘कोयला और कवित्त’ के अतिरिक्त जिन मुक्त छन्द कविताओं में दिनकर का मुक्त रूप खुल कर सामने आता है वह है ‘उर्वशी’। पृ 48 पर पुरुरवा का जो लम्बा वक्तव्य शुरू होता है वह छन्द की दृष्टि से हिन्दी कविता के इतिहास में विलक्षण है यथा—

न जाने किस अतल से नाद वह आता,

अभी तक भी न समझा ?

दृष्टि का जो पेय है, वह रक्त का भोजन नहीं है,

रूप की आराधना का मार्ग आलिगन नहीं है”

× × × ×

1 कोयला आर कवित्त पृ 36

2 उजली आग—दिनकर पृ 42-43

3 उजली आग—पृ 43

4 उजली आग—पृ 43

रक्त की उत्तप्त लहरो की परिधि के पार
 कोई सत्य हो तो,
 चाहता हूँ भेद उसका जान लूँ।
 पन्थ हो सौन्दर्य की आराधना का व्योम मे यदि
 शून्य की उस रेख को पहचान लूँ।

× × × ×

पर जहाँ तक भी उड़ूँ इस प्रश्न का उत्तर नहीं है।
 मृत्ति महवाकाश मे ठहरे कहीं पर ? शून्य है सब।
 ओर नीचे भी नहीं सतोष,
 मिट्टी के हृदय से
 दूर होता ही कभी अम्बर नहीं है।

(‘उर्वशी’ पृ 49)

वस्तुतः यहाँ पर दिनकर ने अनेक छन्दों को कहीं आशिक रूप में कहीं पूर्ण रूप में कहीं सशोधित रूप में ग्रहण कर जो कमनीयता उत्पन्न की है वही छन्द की मुक्तता है। दिनकर ने मुक्त छन्दों में अन्त्यानुप्रास का प्रयोग भी सफलता पूर्वक किया है। प्रत्येक बन्द में चमत्कारपूर्ण यति और प्रवाह के कारण इनका पाठ भी अत्यन्त प्रभावोत्पादक होता है।

दिनकर की छन्द योजना के दो रूप हैं—परम्परागत छन्द योजना तथा नवीन छन्द योजना। परम्परागत छन्दों में इन्होंने मात्रिक छन्दों का प्रयोग किया है जैसे—

अम्बर मे कुन्तल जाल देख,
 पद के नीचे पाताल देख,
 मुट्ठी मे तीनो काल देख,
 मेरा स्वरूप विकराल देख।
 सब जन्म तुझी से पाते है।
 फिर लौट तुझी मे आते है।¹

यह छन्द मिश्रित छन्द की श्रेणी में भी आता है इसके प्रत्येक चरण में 16-16 मात्राये हैं। यह छन्द पद्धति के चार चरणों और पदपादाकुलक के दो चरणों के योग से बना है।

दिनकर द्वारा प्रयुक्त मिश्रित छन्द का एक दूसरा उदाहरण भी देखा जा सकता है—

लहरे अपनापन खो न सकी
 पायल का शिजन ढोन सकी,
 युग चरण घेर कर रोन सकी,
 विसन आभा जल मे विखेर,
 मुकुलो का बन्ध खिला न सकी,
 जीवन की अयि रूपसि प्रथम ।
 तू पहली सुरा पिला न सकी ।^१

यह मिश्रित मात्रिक छन्द चौपाई के तीन चरणों और भक्तसवाई के दो चरणों के योग से बना है ।

वर्णिक वृत्तो का प्रयोग कुरुक्षेत्र और रश्मिरथी के कुछ अंशों में किया गया है । जिसमें मुख्य है कवित्त, धनाक्षरी और सवैया के विविध रूप । दिनकर की परम्परागत तथा नवीन दोनों ही प्रकार की छन्द योजनाओं का सबसे विशिष्ट गुण है उनकी लयात्मकता तथा भावानुरूपता । उनकी परम्परागत छन्द योजना आन्तरिक रागों और अनुभूतियों को स्पन्दन और प्राण देती है तथा नई छन्द योजना में बौद्धिक चिन्तन को सुस्थिर तथा दृढ़ता से व्यक्त करने की सामर्थ्य है ।

परम्परागत छन्दों की तरह ही दिनकर की प्रतिभा मुक्त छन्दों में भी दिखायी पड़ती है—

और युधिष्ठिर से कहा तूफान देखा है कभी ?

किस तरह आता प्रलय का नाद वह करता हुआ,

काल सा बन में द्रुमों को तोड़ता झकझोरता,

और मूलोच्छेद कर भूपर सुलाता क्रोध से

उन सहस्रो पादपों को जो कि क्षीणाधार हैं,

रुग्ण शाखाएँ द्रुमों की हरहरा कर टूटती

दूर गिरते शावकों के साथ निद्र विहग के

अग भर जाते बनानी के निहित तरु गुल्म से

छिन्न फूलों के दलों से पक्षियों की देह से ।^२

इसी तरह का एक और अतुकान्त प्रवहमान मुक्त छन्द दिनकर की निम्न कविता में भी देखा जा सकता है—

मत खेलो यो बेखबरी में जनता फूल नहीं है,

और नहीं हिन्दू कुल की अबला सतवन्ती नारी,

1 दिनकर रश्मिरथी पृ 61

2 कुरुक्षेत्र पृ 13

जो न भूलती कभी एक दिन कर गहने वाले को,
 मरने पर भी सदा उसी का नाम जपा करती है।
 जन समूह यह नहीं, सिन्धु है यह अमोघ ज्वाला का,
 जिसमे पडकर बड़े-बड़े कगूरे पिघल चुके हैं।
 लील चुका है यह समुद्र जाने कितने देशा में,
 राजाओं के मुकुट और सपने नेताओं के भी।
 सहलाते हो पीठ, सुनाकर चिकनी चुपड़ी बाते,
 पर, शेरिनी स्पर्श में मन का पाप समझ जाती है।
 मणि मुक्ता वैदूर्य रत्न पच गये जहाँ पानी से,
 क्या बिसात है वहाँ तुम्हारे तृण समान वल्कल की।
 सावधान । जन भूमि किसी का चारागाह नहीं है,
 घास यहाँ की पहुँच पेट में काँटा बन जाती है।¹

“बच्चन” और उनका मुक्त छन्द

छन्द काव्य की कला माना जाता है, किन्तु बच्चन ने लिखा है—“मैं लिखते समय अपने काव्य में इतना तन्मय रहता हूँ कि मुझे कला का ध्यान ही नहीं आता।¹ अर्थात् वे काव्य के समक्ष विशिष्ट शिल्प विधान को महत्व नहीं देते। ‘आरती और अगारे’ तक विशेष आग्रह रहा और उसके बाद तो इस ओर से भी कवि मुक्त हो गया कि उर्दू की लयों से हमारी मात्राओं के कसे बधन कुछ ढीले किये जा सकेंगे।²

बच्चन ने काव्य में भाषा को सँवारने का नहीं पर बात को विशिष्ट ढंग से कहने का प्रयत्न किया है। यद्यपि छन्द-बध को कवि ने कभी भी मजबूरी बना कर स्वीकार नहीं किया, किन्तु जीवन के कवि होने के नाते, विभिन्न परिस्थितियों में स्वतः अधिक सख्या में छन्द उनकी कविता में प्रयुक्त हो गये हैं। बच्चन के छन्द के विषय में चन्द्र देव सिंह लिखते हैं— “जहाँ तक छन्दों का प्रश्न है आधुनिक हिन्दी कविता के किसी भी रचनाकार ने इतनी अधिक सख्या में छन्दों का प्रयोग नहीं किया है जितना बच्चन ने। स्वयं बच्चन जी ने यह स्वीकार किया है कि रचना करते समय वे कभी भी छन्द के लिए पूर्व योजना नहीं बनाते। छन्दों का प्रयोग होता अवश्य है, परन्तु तत्क्षण जो स्वाभाविकता से आ जाये वही ग्रहीत हुआ है। इसी लिए बच्चन जी के काव्य में बासीपन की बू नहीं है।

बच्चन प्रारम्भ से ही प्रयोगशील रहे हैं। उन्होंने शिल्प के क्षेत्र में, जो भी प्रयोग किये हैं, वे उस समय प्रारम्भ होते हैं जब कि वे परवर्ती काव्य की ओर उन्मुख होते हैं। उन्होंने ‘आरती और अगारे’ की भूमिका

1 दिनकर ज्ञानता, साप्ताहिक हिन्दुस्तान 22 अगस्त 54, उद्धृत पुतुलाल शुक्ल- आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना पृ 398

2 डा श्याम सुन्दर घोष, बच्चन का परवर्ती काव्य, परिशिष्ट, बच्चन जी का प्रश्नोत्तर

3 बच्चन, बुद्ध और नाचघर, अपने पाठकों से पृ 17

मे स्वयं लिखा है कि “मुक्त छन्द का प्रयोग आधुनिक युग की आवश्यकता है। गम्भीरता से विचार करे तो यह बात स्पष्ट होगी कि आज जब कि मानव की अनुभूतियाँ समस्त सीमाओं और दायरों को तोड़ कर मुक्ति की मांग कर रही हैं तो कविता ही छन्द की चौखटे में क्यों जड़ी जाय ? बच्चन ने अपने परवर्ती काव्य में जीवन की कुछ विशेष स्थितियों समस्याओं के लिए अनिवार्य समझ कर मुक्त छन्द का प्रयोग किया है।¹ उनके काव्य में जीवन और भावनाओं का सामञ्जस्य पूर्ण नर्तन मात्र नहीं है। बहुत सी आपाती-स्थितियों का सामना भी उन्हें करना पड़ा है। यदि काव्य जीवन का प्रतिबिम्ब है तो इसमें तुकान्त छन्द, अतुकान्त छन्द और मुक्त छन्द सबकी सार्थकता है।² मुक्त छन्द में प्रयुक्त स्वच्छन्दलय को बच्चन जी ने विषमलय कहना उपयुक्त समझा है।³ यही नहीं उन्होंने मुक्त छन्द को भी स्वर देकर पढ़ने की बात कही है।

बच्चन की अधिकांश रचनाएँ मुक्त छन्द में ही लिखी गयी हैं। उन्होंने सर्वप्रथम ‘बगाल का काल’ में मुक्त छन्द को अपनाया। इसके बाद बुद्ध और नाचधर, त्रिभंगिमा, चार खेमें चौसठ खंटे, दो चट्टानें, बहुत दिन बीते, काटती प्रतिमाओं की आवाज, उभरते प्रतिमानों के रूप और ‘नई से नई पुरानी से पुरानी’ में मुक्त छन्द का प्रयोग किया है। ये सभी रचनाएँ प्रभावशाली हैं और इसमें कवि की अत्यन्त महत्वपूर्ण रोचक उपलब्धियाँ देखने को मिलती हैं जैसे—

‘और छाती वज्रकर के सत्य तीखा,

आज यह,

स्वीकार मैंने कर लिया है

स्वप्न मेरे

ध्वस्त सारे

हो गये हैं।⁴

बच्चन के मुक्त छन्द में लयात्मकता के साथ-साथ वर्णों की अनुरूपता, निपात, आघात और प्रास की अनुरूपता मिल जाती है जैसे—

यह जवान खून किनका है ?

क्या उनका।

जो अपनी माटी का गीत गाते

अपनी आजादी का नारा लगाते

हाथ उठाते, पाँव बढ़ाते आये थे,

पर अब ऐसी चट्टान से टकराकर

1 बच्चन-बुद्ध आर नाचधर, पृ.10

2 बच्चन - बुद्ध आर नाचधर अपने पाठकों से पृ 10

3 बच्चन - बुद्ध और नाचधर अपने पाठकों से पृ 9

4 बच्चन - त्रिभंगिमा, पृ 155

अपना सिर फोड़ रहे है

जो न टलती है, न हिलती है, न पिघलती है।¹

बच्चन के परवर्ती काव्य में जो छन्द प्रयुक्त हुए हैं दो प्रकार के हैं, एक तो वे जो परम्परागत मात्रिक छन्द हैं और दूसरे वे जो मुक्त छन्द की श्रेणी में आते हैं। इन दोनों प्रकार के अतिरिक्त कुछ ऐसे छन्द भी हमें बच्चन की रचनाओं में मिलते हैं जो लोकधुन पर आधारित हैं। इनमें कतिपय ऐसे भी हैं जो अंग्रेजी के 'ब्लेक वर्स' व 'सानेट' के रूप में जाने जाते हैं।

परम्परागत मात्रिक छन्दों में बच्चन का प्रिय छन्द रोला है। इस छन्द में 24 मात्राएँ होती हैं और 13 तथा 11 मात्राओं पर यति होती है। उदाहरणार्थ—

सच पूछो तो उनके हिस्से में कोई भी

थी घड़ी नहीं ऐसी, कि मीर आराम कर,

शायरी चाहती थी कि शाम की सुबह करे

जिन्दगी चाहती थी कि सुबह को शाम करे।²

बच्चन की रचनाओं में प्रयुक्त मुक्त छन्द मुक्त अवश्य है किन्तु उनमें भी कुछ निश्चित मात्राओं के बाद ही यति होती है। बच्चन के परवर्ती काव्य की रचनाओं में मुक्त छन्द के वे प्रयोग अधिक मिलते हैं, जो पचक, षष्टक, सप्तक या अष्टक अथवा नवमात्रिक को आधार बनाकर तैयार किये गये हैं। इनके उदाहरण क्रमशः इस प्रकार हैं—

पचमात्रिक मुक्त छन्द

पचमात्रिक मुक्त छन्द का शुद्ध उदाहरण निम्न पक्तियों में देखा जा सकता है—

कौन था/ वह युगल/

जो शीतल/ सिहरती/ यामिनी/ में

जबकि/ कैम्ब्रज/

शात स्व/ प -विमुग्ध/ होकर

सो/ गया था/³

'जो नहीं'/

मेरे दि/ माग में भूसा न/ ही भरा है

भूसा/ जड़, अधे/ री, बद/ बुसी

1 बच्चन - दो चट्टानें पृ 44

2 बच्चन - आरती आर अगारे पृ 69

3 बच्चन - दो चट्टानें पृ 1-2

कोठ/ रियों मे/ भरा रह/ ता है ।^१

इस छन्द का प्रयोग बच्चन जी ने बहुत कम किया है अधिकांशतः विकृत प्रयोग हे जसे—

प्रात

निर्मल बात

निद्रा तोड़ती सी

प्रकृति की अगड़ाइयों मे,

फूल-पत्रों की बड़ी भीनी महक मे ।^२

षट्मात्रिक

इस छन्द का प्रयोग भी बच्चन के काव्य मे पर्याप्त है । तथापि उतना नहीं है जितना की सप्तक या अष्टक । जैसे—

यह मशीन/

हृदय ही/ न शुष्क है ।

जव-रहित/ जड़ है ।

ऊब भरा/ स्वर है ।^३

सप्तमात्रिक

यह छन्द ही बच्चन की मुक्त छन्दीय रचनाओं मे सर्वाधिक प्रयुक्त है । इनकी प्रत्येक परवर्ती कृति मे उक्त छन्द का भरपूर प्रयोग है । जैसे—

बीतती जब/ रात,

करवट/ पवन लेता,

गगन की सब/ तारिकाये/

मोड़ती/ बाग

उदयो/ मुख रवि की/^४

और वह चलता-फिरता है,

हाथ उठाता गिराता है,

1 बच्चन दो चट्टाने पृ 102

2 बच्चन - त्रिमगिका पृ 203

3 बच्चन, दो चट्टाने, पृ 40

4 बच्चन - दो चट्टाने पृ 70

शीघ्र झुकाता है ।¹

अष्टमात्रिक

यह छन्द भी बच्चन जी ने खुल कर अपनाया है। इनकी अनेक कृतियों में इस छन्द का प्रयोग हुआ है। उदाहरण—

कल्पना के ब/हुत ऊँचे शै/ल पर

आसीन/ हूँ मैं/

मैं यहाँ/ से देखता हूँ ।²

और

तुम ऐसे कु/छ भी नहीं हो,/

साधारण हो/

तो भी यह तुम्/हारा ऑगन/ है,

हरी घास/ पर सबके लिए आकर्षण है ।³

नव मात्रिक छन्द

इस क्रम में दृष्टव्य है कि प्रायः सभी प्रयोग कवि ने काफी किये । निर्बन्ध छन्द भी एक गति में, एक दिशा में बसते हैं, यह यात्राये उन्हें दिशा ही प्रदान करती है। उक्त छन्द इस श्रृंखला का अंतिम छन्द है, इसके बाद यदि 10 मात्राये हो तो 5-5 में विभक्त होकर रोचक बन जायेगा। नवमात्रिक का उदाहरण है—

जहाँ पहुँचा हूँ।

वहाँ पर पहुँचने/को

कब चला था ? /

गलत पथ पर ल/गा

या मुझ को ल/गाया ही

गलत/पथ पर गया था ?/”

श्री वीरेन्द्र कुमार के मत से बच्चन की मुक्त छन्द की कविताओं में सगीत का अभाव है तथा वे सुगढ़ गद्य मात्र हैं,⁴ सही नहीं लगता, क्योंकि अगर मुक्त छन्द को यह समझ कर अपनाया जाय कि जीवन की कुछ वयो, बहुत सी ऐसी समस्याये हैं जो केवल उसके द्वारा ही मुखरित की जा सकती हैं, तो उसके विकास और विविधता की सम्भावनाये असीमित हैं। बच्चन हर दृष्टि से उत्कृष्ट मुक्तछन्दकार हैं और मुक्त छन्द के

1 वही पृ 99

2 बच्चन-दो चहने पृ 193

3 बच्चन - त्रिमणिमा पृ 216

4 माध्यम दिसम्बर 1968, पृ 20

क्षेत्र में उन्होंने कविता को नयी सम्भावनाये दी है छन्द की दृष्टि से बच्चन गीतकार कवि भी है, छन्दोबद्ध कवि भी है और स्वच्छन्द कवि भी है। उन्होंने छन्द के क्षेत्र में नवीनता का स्वागत किया है। बच्चन सब प्रकार से निराला के नवगीत, नवलय, तालछन्द का नव आदर्श ग्रहण कर मुक्त छन्द और अपने काव्य को गरिमा प्रदान की है।

अज्ञेय के काव्य में मुक्त छन्द

अज्ञेय ने छन्द को काव्य भाषा की आँख कहा है। भाषा अपने को केवल सुन कर भी काम चलाती रहती है, काव्य भाषा अपने को देख भी लेती है। स्फुट अन्तःप्रक्रियाओं के सकलन 'भवन्ती' में अज्ञेय ने छन्द के सम्बन्ध में विचार करते हुए लिखा है कि 'छन्द भाषा की ध्वनियों का सगठन या नियमन है।' छन्द के द्वारा हम साधारण बोल-चाल के गद्य की लय को नियमित करते हैं—यानी स्वर मात्राओं के परस्पर सम्बन्धों को सरलतर बना देते हैं जो निहित रखता है उसे विहित कर देते हैं—या नहीं कर देते तो यह पहचाना जाने लायक कर देते हैं। छन्द स्वरों को स्पष्टतर करता है। भाषा की गति को धीमा करता है क्योंकि स्वरों की मात्रा बढ़ाता है, दीर्घतर स्वर अपनी पूरी अनुगूँज के साथ सामने आता है। उनकी सच्ची रगत पहचानी जाती है। स्वरों की रगत भावना की रगत है। अतः छन्द के द्वारा स्वर अर्थ की वृद्धि करते हैं। छन्दमय उक्ति हमें शब्दार्थ भर नहीं देती, रजना-विशिष्ट भावार्थ देती है। शब्द छन्दा को मूर्त करता है, मुखर करता है, उनके ध्वन्याकार को आलोकित करता है।¹

अज्ञेय के काव्य में छन्दों की योजना विविध रूपों में हुई है। कहीं-कहीं विशुद्ध परम्परागत छन्दों का प्रयोग हुआ है और कहीं उसमें किंचित परिवर्तन दिखायी देता है। परम्परागत छन्दों का मिश्रित रूप अज्ञेय की रचनाओं में खूब दिखायी देता है। इनके अतिरिक्त मुक्त छन्दों की सहज स्थिति अज्ञेय के छन्द विधान की विशिष्टता है।

अज्ञेय ने प्रारम्भ में गति, रोला, हरिगीतिका, वीर, गीतिका, मालिनी, पादाकुलक, बरवै आदि छन्द भी लिखे थे तथा उनकी प्रारम्भिक रचनाएँ तुकान्त और अन्त्यानुप्रासिकता के शासन को मान कर चली हैं। 'हियहारिल' जो 1937-40 के बीच की कविताओं का इत्यलम् का खण्ड है उसमें रहस्यवाद शीर्षक कविता शुद्ध गद्य कविता है। जिसकी अंतरा तो गीत विधान से प्रारम्भ होती है परन्तु उसमें पूर्ण गद्यात्मकता है।² अज्ञेय के प्रारम्भिक गीत छायावादी शैली में ढले हुए होते थे—किन्तु आगे चलकर कवि को तुकों की यह परवशता बेतुकी लगी। एक विचित्र बासीपन इन तुकों में था जो चारों ओर से उबकाई लेता प्रतीत होता। इसे महसूस करते ही अज्ञेय तीव्रता से मुक्त छन्दों की ओर झुक गये। विषय की मौलिकता के पक्षपाती होने पर भी अज्ञेय का विश्वास था, कि नई टेक्नीक के अभाव में कविता अधूरी ही रह जाती है।³

अज्ञेय के मुक्त छन्द भी लय पर आधारित हैं। लय के आधार पर ही मुक्त छन्दों को वर्णिक एवं मात्रिक मुक्त छन्दों के रूप में विचारित किया जाता है। अज्ञेय का विशेष आग्रह मात्रिक लय पर आधारित मुक्त छन्दों की ओर है। अर्थ की सघनता के कारण मात्रिक एवं वर्णिक लय से शून्य रचनाओं को अर्थात्मक

1 भवन्ती-अज्ञेय दूसरा संस्करण 1975, राज पाल एण्ड सन्स दिल्ली, पृ 27

2 अज्ञेय कवि, ओम प्रकाश अवस्थी पृ 302

3 प्रयोगवाद और अज्ञेय-शैल सिन्हा, पृ 112

लय-युक्त रचनाओं की श्रेणी में परिभाषित किया जाता है। “अज्ञेय काव्य के मुक्त छन्दा को मात्रिक, वार्णिक, और अर्थ लययुक्त दृष्टि से देखा जा सकता है। मात्रिक मुक्त छन्द का प्रवाह लय खण्डों के आधार पर है। तीन से आठ मात्राओं तक लय खण्डों का प्रवाह चलता है। अज्ञेय ने पाँच, दस, आठ मात्राओं के लय खण्डों पर अधिकांश काव्य सृष्टि की है। कहीं-कहीं पर नौ मात्राओं के लय खण्डों पर रचनाएँ हो गयी हैं।¹

उदाहरण—

पंचमात्रिक

हम निहारते रूप,
काँच के पीछे
हॉफ रही है मछली
रूप तृषा भी रूप तृषा भी
(और काँच के पीछे)
है जिजीविषा।²

षष्ठ मात्रिक

कैसा है यह जमाना
कि लोग
इसे भी प्यार की कविता
मानेंगे।
पर कैसा है यह जमाना
कि हमी
ऐसी ही कविता में
अपना प्यार पहचानेंगे।³

सप्तमात्रिक

मेरे छोटे घर-कुटीर का दिया।
तुम्हारे मंदिर के विस्तृत आँगन में
सहमा सा रख दिया गया।⁴

-
- 1 अज्ञेय की सर्जना विविध आयाम—बालेन्दु शेखर तिवारी, प्रथम संस्करण 1980 विहार ग्रन्थ कुटीर प्रकाशन, पृ 41
 - 2 अज्ञेय ‘सोनमछली’ (अरी ओ करुणा प्रभामय)
 - 3 अज्ञेय- कैसा है यह जमाना (सागर मुद्रा)
 - 4 अज्ञेय- दूज का चाँद (आँगन के पार द्वार)

अष्ट मात्रिक

रोज सबेरे मैं थोड़ा-सा अतीत में जी लेता हूँ

क्योंकि रोज शाम को मैं थोड़ा-सा भविष्य में मर जाता हूँ।¹

नव मात्रिक

खुल गयी नाव

घिर आयी सझा, सूरज

डूबा सागर तीरे।

धुँधले पड़ते से जल-पछी

भर धीरज से

मूक लगे मँडराने

सूना तारा उगा

चमक कर

साथी लगा बुलाने।

अज्ञेय का काव्य छन्द निर्भर काव्य नहीं है, यद्यपि उसमें छन्दात्मक प्रयोग अवश्य मिलते हैं। डा. राम स्वरूप चतुर्वेदी की मान्यता है कि, “परम्परागत छन्द विधान से मुक्त होने पर ही अज्ञेय की काव्य भाषा का प्रकृत रूप निखर सका है और यह स्थिति “हरी घास पर क्षण भर’ की कुछ प्रसिद्ध कविताओं (सपने मैंने भी देखे हैं, पहला दौगरा, कलगी बाजरे की, हरी घास पर क्षणभर, नदी के द्वीप) में पहली बार स्पष्ट रूप में दिखायी देती है। उत्तर कालीन अज्ञेय में छन्द का प्रयोग हो भी, पर छन्द निर्भरता कही नहीं है।¹

सगीतात्मकता लय और छन्द के बीच जैसे कड़ी का कार्य करती है। काव्य में सगीतात्मकता के सबध में अज्ञेय की धारणाये बहुत कुछ निराला के निकट है।² एक तरफ वह (नयी कविता) छन्द के बधन को तेड़ती है तो दूसरी तरफ सगीत यानी गेय तत्व को अधिक अपनाना चाहती है।³ अज्ञेय की आरम्भिक रचनाओं में छायावादी शैली के गीतों की प्रधानता का यही कारण है। इन रचनाओं में पर्याप्त छन्दोबद्धता भी है।

जैसे—

ककड़ से तू छील-छील कर आहत कर दे।

बाँध गले में डोर, कूप के जल में धर दे।

गीला कपड़ा रख मेरा मुख आवृत्त कर दे—

1 अज्ञेय- साँझ सबेरे (क्योंकि मैं उसे जानता हूँ)

2 आत्मने पद पृ 28

3 आत्मने पद पृ 28

घर के किसी अधरे कोने में तू धर दे।¹

‘हरी घास पर क्षणभर’, और ‘अरी ओ करुणा प्रभामय’ की कुछ रचनाएँ छन्द एवं लय के मिश्रण से युक्त हैं। रचनाओं में छन्द का अनुरोध होने के बावजूद शब्द योजना में लयात्मकता का निर्वाह हुआ है। ऐसे कुछ उदाहरण दृष्टव्य हैं—

हँस रही है वधू-जीवर तृप्तिमय है।

प्रिय वदन अनुरक्त- यह उसकी विजय है।

गेह है, गीत, गति है, लय है, प्रणय है।

सभी कुछ है।

देखती है दीठ—

‘पहले मैं सन्नाटा बुनता हूँ’ की एक गीतात्मक रचना में बीच-बीच में तुक का निर्वाह करते हुए लयात्मकता सुरक्षित रखी गयी है। छन्द के लिए सममात्रिक शब्दों के प्रयोग यथा—दिन/छिन/टेरा/तेरा/मेरा/जैसे शब्दों का प्रयोग हुआ है तो लय निर्वाह के लिए पल-छिन मेरे/तूधारा/मैं तिनका प्रकाश ने टेरा/दिन तेरा/तूमेरा जैसे प्रयोग किये गये हैं—

उदाहरण—

दिन तेरा

मैं दिन का

पल छिन मेरे

तू धारा

मैं तिनका

भोर सबेरे

प्रकाश ने तेरा

दिन तेरा

तू मेरा²

प्रयोग की दृष्टि से निराला और माइकल मधुसूदन दत्त की परम्परा में आलोचकों ने अज्ञेय की चर्चा की है। अज्ञेय की छन्द रचना में निराला की भाँति प्रयोग-वैविध्य दिखलायी देता है। इन प्रयोगों का विस्तार पुराने कवित्त, घनाक्षरी छन्द, उर्दू छन्दों आदि से लेकर लोक गीतों तक दिखायी देता है। कवित्त छन्द के रूप में इत्यलम् की ‘वीर बहूटी’ (पृ 187) और बदली की साँझ नामक कविता और चिन्ता की ‘जाने किस दूर बन प्रान्तर से उड़कर आया एक धूलिकण, ग्रीष्म ने तपाया उसे, (पृ 30) की कविता महत्वपूर्ण हैं। उर्दू के

1 अज्ञेय- पूर्वा, पृ 23

2 अज्ञेय- पहले मैं सन्नाटा बुनता हूँ पृ 23

बदकल लयात्मकता के लिए हरीघास पर क्षण भर' की शरद नामक रचना (पृ 36) दृष्टव्य है। 'इत्यलम्' की आशी, ओ पिया पानी बरसा, 'हरी घास पर क्षण भर' सकलन की कतकी पूनो तथा अकेली ना जड़यो राधे जमुना के तीर, 'बावरा अहेरी की वसत की बदली', इन्द्रधनु रौंदे हुए थे' की चातक पिउ बोलो शीर्षक रचनाये मुख्यतया लोक- गीतात्मक प्रभाव अनुप्रेरित है।

यद्यपि अज्ञेय ने छोटी से छोटी एक शब्द वाली पक्ति तथा गद्य विधा को छूती हुई बड़ी से बड़ी पक्ति को अपने मुक्त छन्दो मे स्थान दिया है तथापि मध्यम आकार की पक्ति वाले छन्दो की सख्या ही उनके काव्य मे अधिक है। प्राय एक ही छन्द मे कुछ पक्तियाँ बहुत छोटी तथा कुछ बड़ी होती है, जैसे—

लहर पर लहर पर लहर पर लहर

सागर, क्या तुम जानते हो कि तुम

क्या कहना चाहते हो ?

टकराहट, टकराहट, टकराहट,

पर तुम

तुम से नहीं टकराते,

कुछ ही तुम से टकराता है

और टूट जाता है जिसे तुमने नहीं

तोड़ा।¹

यह एक मध्यम आकार की पक्तियों वाला छन्द है जिसमे एक शब्द वाली पक्ति भी है और आठ शब्दो वाली भी। इसमे शब्दो की आवृत्ति तथा समान स्वर वाले शब्दो से लय उत्पन्न की गयी है। 'लहर' एव टकराहट की आवृत्ति तो है ही, दूसरी पक्ति का 'जानते हो' तीसरी पक्ति के 'चाहते हो' से तथा पाचवी पक्ति का 'तुम' छठी पक्ति के तुम से मिलकर पक्तियों मे आंतरिकलय उत्पन्न कर देते है।

एक सजग कलाकार होने के कारण अज्ञेय ने साहित्य जगत् की तमाम शिल्पगत गतिविधियों से परिचय स्थापित कर कुछ नवीनतम् देने की चेष्टा की है। इस सन्दर्भ मे वे पाश्चात्य साहित्य से भी अप्रभावित नहीं रहे है। जापनी 'हाइकू' पद्धति की रचनाये इसी सजग चेतना का परिणाम है। प्रसिद्ध आलोचक एव कवि प्रभाकर माचवे ने अज्ञेय के मुक्त छन्दो पर इलियट की छन्द योजना एव लोरेस की गद्यात्मकता का प्रभाव बताया है—'अज्ञेय के मुक्त छन्द पर अंग्रेजी के आधुनिक छन्द प्रयोगो का, विशेषतया इलियट की प्रलंबित, पुनरावृत्ति वाली टेक्नीक का और लोरेस की भावावेशमय गद्यात्मक ध्वनि-चित्रण पद्धति का बहुत सूक्ष्म पर गहरा प्रभाव है। परन्तु अज्ञेय के मुक्त छन्द मे सरसता न आ पाने का कारण उसमे नाद माधुर्य की जो एक मूलभूत अर्न्तधारा चाहिए, उसका अभाव है।' परन्तु अज्ञेय के मुक्त छन्दो मे नाद गुण की शून्यता अथवा असरसता का आरोप कुछ गिनी-चुनी उन्ही रचनाओ पर लगाया जा सकता है जो अतिशय बौद्धिकता के कारण गद्यमय हो उठी है।

1 अज्ञेय पहले मैं सनाटा बुनता हूँ—'सागर मुद्रा

2 प्रतीक- अंक 10, (हेमंत अंक) नयी हिन्दी कविता में छन्द प्रयोग, शीर्षक निबन्ध से पृ 17

निष्कर्षित यह कहा जा सकता है कि छन्द विधान के क्षेत्र में अज्ञेय की प्रयोग धार्मिता के विविध आयाम प्रस्तुत हुए हैं। परम्परागत छन्दों से लेकर मुक्त छन्दों वाली कविता में निहित लय, लोक गीतों की धुनों और नवीनतम छन्द रचना के उदाहरण उनकी रचनाओं में पाये जा सकते हैं। लय हीनता के अभाव के कारण उनके मुक्त छन्दों में भी एक रिदम का निर्वाह होता है और उसके मूल में निहित है अनुभूति की तरलता और तदनुरूप शब्द चयन की कुशलता।

गिरिजा कुमार माथुर और मुक्त छन्द

नयी कविता में गिरिजा कुमार माथुर ने स्वतन्त्र ढंग से अपने विचार प्रस्तुत किये हैं। उन्होंने लिखा है—“मैं कविता में मुक्त छन्द ही पसन्द करता हूँ। मुक्त छन्द में अधिकतर विरामान्त (एण्ड स्टाप) पक्तियाँ नहीं रखी, धारावाहिक (रन आन) ही रखी है। आगत पक्ति के प्रारम्भ में विगत पक्ति की ध्वनि सम सगीत उत्पन्न करने के लिए रहने दी है क्योंकि बिना इसके किए ध्वनि सामन्जस्य (सिम्पैथेटिक वाइब्रेशन) उत्पन्न नहीं हो पाता। इसी कारण मैं मुक्त छन्द में सगीत प्रधान गीत सम्भव कर सका हूँ जिन्हें गाते समय तुक की आवश्यकता प्रतीत नहीं होती। मुक्त छन्द का मैंने विधान रचा है। मुक्त छन्द को दो भागों में विभक्त किया है वर्णिक, मात्रिक तथा इसके रूपान्तर। वर्णिक में मैं कविता के विरामों को उनके रूपान्तर सहित लेकर चला हूँ—एक कविता में एक ही प्रकार का मुक्तछन्द प्रयुक्त होना आवश्यक समझता हूँ।¹

स्वयं गिरिजा कुमार माथुर के कथन से स्पष्ट है कि उन्होंने अपने काव्य में मुक्तछन्द को स्वीकार किया तथा उसके वर्णिक और मात्रिक दोनों ही रूपों को अपनाया। उन्होंने वर्णिक में कविता के विराम का रूपान्तर कर नये छन्द का प्रयोग किया। इसके साथ ही सवैये के विरामों पर सगीतमय मुक्त छन्द की भी रचना की। उनका मानना है कि—“यदि उच्चरित वर्ण विन्यास (सिलेबल) से पक्ति प्रारम्भ हुई है तो समस्त पक्तियाँ उच्चरित से ही प्रारम्भ होनी चाहिए।—पक्तियों के विरामों की ध्वनि-मात्राये पूर्णतः सम एवं शुद्ध होना अत्यन्त आवश्यक मानता हूँ। इन नियमों के विरुद्ध लिखा गया मुक्त छन्द अशुद्ध मानता हूँ।²

मुक्त छन्द सम्बन्धी मान्यताओं को माथुर जी ने अपने काव्य में पूरी तरह निभाने की चेष्टा की है। इसी प्रयास में उन्हें अन्य नये कवियों की अपेक्षा अधिक सफलता मिली है। डॉ शिवकुमार मिश्रा के अनुसार—“माथुर जी अपने विविध प्रयोगों के बल पर न केवल अपने मुक्त छन्द को अधिक साफ सुथरा बनाने में सफल हुए हैं, अपितु उन्होंने उसे एक सहज सगीतात्मकता भी प्रदान की है। उनका मुक्त छन्द चाहे वह कवित्त का आधार लिये हो, चाहे सवैये का, चाहे गजल आवा बहर की लय पर आधारित हो, चाहे किसी अन्य लोक प्रचलित माध्यम पर, सब में लय का समावेश पूरे आकर्षण के साथ विद्यमान मिलेगा।³

माथुर जी ने कवित्त और धनाक्षरी आदि परम्परागत छन्दों को तोड़ने के साथ ही साथ उर्दू की ‘गजल’ और ‘बहर’ की लय के आधार पर तथा अग्रेजी छन्दों के आधार पर रचना की है। माथुर जी के काव्य में छन्द सम्बन्धी नवीनता के कुछ उदाहरण इस प्रकार हैं—

“आप है केसर रंग रगे वन,

1 नयी कविता सीमायें और सम्भावनायें, गिरिजा कुमार माथुर, पृ 24

2 तारसप्तक (वक्तव्य) माथुर पृ 125-126)

3 नया हिन्दी काव्य, डॉ शिवकुमार मिश्रा, पृ 369

रजित शाम भी फागुन की खिली पीली कली सी,
 केसर के वसनो मे छिपा तन,
 सोने की छोंह सा,
 बोलती आँखो मे
 पहिले वसत के फूल का रग है।”¹

उपर्युक्त कविता मे सवेया को तोड़ कर मुक्त छन्द की रचना की गयी है, जिसमे आन्तरिक लयवत्ता और सगीतात्मकता का पूर्ण निर्वाह किया गया है।

‘नये साल की साँझ’ कविता मे छन्द रचना वातावरण निर्माण के लिए गज़ल के काल-मान पर की गयी है—

‘ये नये साल की है साँझ नई
 एक और वर्ष की किरन उजल के डूब गई
 उठ रहा है वह नया दूज का चाँद,
 दुनियाँ चाँद श्वेत हसली सा।”²

‘शाम की धूप’ कविता मे उर्दू की बहर को तोड़कर उसके कालमान और लय के आधार पर नया मुक्त छन्द रचा है—

चल पड़ी तेज हवा
 बदल गया मौसम
 आ गयी धूप मे कुछ गरमायी
 बढ़ गया दिन का उजेला रास्ता
 जिसपे सूरज के चमकते पहिये
 शाम को देर तक चले जाते।³

गिरिजा कुमार माथुर के काव्य मे लोक गीतो के आधार पर भी छन्द योजना उपलब्ध होती है। ऐसे गीतो मे लोक धुनो का आश्रय लिया गया है। लोक गीतो मे ग्रामीण-जीवन के विविध पक्षो को उद्घाटित करने के साथ-साथ रोमानी भावनाओ का प्रकाशन भी सफलता पूर्वक किया है। इस दृष्टि से “चाँदनी गरबा” लोकगीत महत्वपूर्ण है—

1 नाश और निर्माण—माथुर पृ 111

2 धूप के धान, माथुर, पृ 160

3 धूप के धान माथुर पृ 27

“उजला पाख क्वार का फूल कास सा
खिली चाँदनी रात की कली सुहावनी
नरम नखूनी रग धुले आकाश में,
छिटक रही है पूरनमा की चादनी”¹

काव्य में लयात्मकता का निर्वाह करने के लिए उपर्युक्त “चाँदनी-गरबा” नामक लोकगीत में कवि ने पूरनमासी के स्थान पर “पूरनमा” शब्द का प्रयोग किया है। छन्द में ‘पूरनमासी’ शब्द के स्थान पर उसका दूसरा पर्याय भी नहीं रखा है, क्योंकि देशज वातावरण के अनुरूप यही शब्द सगत था।

माथुर जी ने छन्दो को अनेक स्थलो पर भग किया है। ऐसा उन्होंने भाववस्तु में नव्यता लाने के लिए किया है। इस दृष्टि से माथुर जी के विचार दृष्टव्य है—“जिस पक्ति में मेरा कथ्य पूरा हो गया है, किन्तु छन्द के अनुसार चरण की मात्राये या गतियाँ पूरी नहीं हुई, उसे शुद्ध रखने के लिए अनावश्यक शब्दों पर्यायों या विशेषणों की भरती नहीं की, जान बूझ कर न्यूनाधिक रहने दिया है।”² कवि के इस कथन की पुष्टि उनकी कविता “छाया मत छूना मन” से स्पष्ट की जा सकती है—

“यश है, न वैभव है, मान है न सरमाया
जितना ही दौड़ा तू उतना ही भरमाया
प्रभुता का शख-बिम्ब केवल मृग तृष्णा है
हर चदिरा में छिपी एक रात कृष्णा है।”³

कवि के कथन की पुष्टि के लिए एक अन्य उदाहरण भी दृष्टव्य है—

“प्यार बड़ा निष्ठुर था मेरा।
कोटि दीप जलते थे मन में
कितने तपते यौवन में
रस वरसाने वाले आकर
विष ही छोड़ गये जीवन में
जल की जगह ज्वाल ही बरसी
सदा प्यार के लघु सावन में”⁴

ऊपर के उदाहरण में ‘हर चदिरा में छिपी एक रात कृष्णा है’ इस पक्ति का ‘मे’ शब्द दो मात्रा का है, जब कि छन्द के अनुसार यहाँ एक मात्रा की ही आवश्यकता है। ‘मे’ शब्द में एक अधिक है, किन्तु छन्द

1 धूप के धान, माथुर, पृ 73

2 नयी कविता सीमायें और सम्भावनायें, माथुर पृ 123

3 धूप के धान—माथुर, पृ. 101

4 छायामतछूना—माथुर पृ 58

भग होने के बाद भी उसे उसी रूपमें रहने दिया है, क्योंकि 'चदिरा' तथ 'छिपी' जैसे अर्थवान शब्द को बदला नहीं जा सकता। पक्ति के 'मे' उर्दू शैली की तरह हलन्त करके पढ़ना वाछित नहीं है, वह वसा ही पूरी ध्वनि के साथ पढ़ा जायेगा। लयान्विति फिर भी भग नहीं होगी, यदि चदिरा शब्द को पढ़ते समय चोंदा या चन्द्रा की तरह न पढ़कर पूरा स्वर-ध्वनियों के साथ पढ़ा जाये, जिसके फलस्वरूप 'चदिरा' के 'दि' तथा 'रा' पर ठहरना पड़ेगा और सघात 'च' का पूरा-पूरा असर पड़ेगा। पक्ति इसी रूप में सहज थी और भाववस्तु की अचूक अभिव्यक्ति करती थी, अतः उसे छन्द की लीक पीटने के लिए सशोधित नहीं किया।

इसी प्रकार दूसरे उदाहरण में 'ज्वाल' शब्द में एक मात्रा कम होने पर भी पूरी पक्ति में आन्तरिक लयात्मकता है—फलस्वरूप मात्रा की कमी खटकती नहीं।

स्पष्ट है कि माथुर जी ने कही भी छन्दों के बन्धन को स्वीकार नहीं किया है। लयात्मकता व भावबोध की स्पष्टता के कारण जहाँ कही भी उन्हें छन्द भग करने की आवश्यकता अनुभव हुई है, वहाँ उन्होंने पूर्ण स्वतन्त्रता से काम लिया है। इस सन्दर्भ में स्वयं माथुर जी ने 'धूप के धान' में लिखा है—“अपने छन्दबद्ध गीतों में मैंने विम्बविधान और रग योजनाका विशेष ध्यान रखा है उसकी पीठिका अधिकतर नगरीय सम्बेदना से ही सम्बद्ध है। छन्द को अनेक स्थानों पर भग भी किया है, जिससे एकरसता उत्पन्न न हो, तथा छन्द और तुकान्तता भाववस्तु का अनुगमन करे, उनकी यान्त्रिकता की नहीं।”

माथुर जी ने तुकान्त कविताये भी लिखी है किन्तु मुक्तछन्द को विशेष प्रश्रय दिया है। उनकी रचनाओं में अधिकांश कविताओं का आधार लय है, जिनमें लयाधार है ही नहीं, वे शिल्प की दृष्टि से कविता न होकर गद्य के अधिक समीप है, जैसे “शाम की धूप” कविता की निम्न पक्तियाँ—

“पेड़ के पास सूर्य जा पहुँचा,

जिससे पत्तों का रंग लाल हुआ

शाम का झुट-पुटा-सा होता है।”

माथुर जी ने अपनी रचनाओं में निम्नलिखित छन्दों का प्रयोग किया है— पीयूष वर्ण, सखी, रोला, सार, सरसी, तीर, सारक। इन छन्दों के अतिरिक्त कुछ छन्दों को मिलाकर नये छन्दों का सृजन किया है—सिन्धु और मलिका, विष्णु पद, गीता और सरसी, योग-सिन्धु और रूपमाला को मिलाकर नया छन्द बन गया है। माथुर जी ने रूबाइयाँ और गज़ल भी लिखी है। उदाहरण के लिए रोला छन्द में लिखित—“मिट्टी के सितारे”, माटी और मेघ, सार छन्द में ‘नई दिवाली’, सरसी छन्द में सायकाल और 15 अगस्त, हीर छन्द में युगारम्भ, प्लवगम में ‘चौदनी-गरबा’, मालिनी और सिन्धु छन्द में ‘रात हेमन्त की’ कविता देखी जा सकती है।

उपरोक्त विवरण से स्पष्ट है कि माथुर जी ने परम्परागत पुराने कुछ छन्दों के योग से नये छन्दों का निर्माण किया है। इस सन्दर्भ—मे डॉ शिवकुमार मिश्र ने लिखा है—“माथुर जी के छन्द विधान के सम्बन्ध में यदि यह कहा जाये कि उन्होंने उसे स्त्रीत्व की सुकुमारता ही प्रदान की है, पौरुष के ओजयुक्त प्रवाह की सृष्टि नहीं की, तो कदाचित् अत्युक्ति न होगी। इसके लिए उनकी सहज कोमल रूमानी प्रवृत्ति ही उत्तरदायी मानी

जा सकती है।”

नरेश मेहता और उनका मुक्त छन्द

शिल्पिक सजगता जो कि प्रयोगवाद की एक विशिष्ट प्रवृत्ति रही है, जहाँ शिल्प के विविध अंग नवीन प्रयोगों से युक्त रहे हैं, जिसमें मुक्तछन्द के प्रांत भी नवीनता का आग्रह रहा है, नरेश मेहता ऐसे ही युग के कवि हैं। उन्होंने प्रयोगवादी अन्य प्रवृत्तियों के साथ-साथ मुक्तछन्द की दिशा में भी अपना अटूट योगदान दिया। नरेश मेहता के काव्य में परम्परागत छंद नाम मात्र को भी नहीं है। हों कुछ परम्परागत छंदों में हरे-फेर जरूर की गई है। दो परम्परागत छंदों के प्रयोग से मिश्रित छन्द बनाया गया है। ऐसा ही एक उदाहरण प्रस्तुत है—

‘पूँछ उठाये चली आ रही	16 मात्राएँ
क्षितिज जगलो से टोली	14 ”
दिखा रहे थे पथ इस भूमि का	16 ”
सारस सुना-सुना बोली”	१४ ”

उपर्युक्त उदाहरण के प्रथम और तृतीय चरण में 16-16 मात्राएँ द्वितीय और चतुर्थ चरण में 14-14 मात्राएँ हैं। प्रथम और तृतीय चरण में 16 मात्राओं का ‘मत्तसमक’ छन्द है। दो अष्टको के योग से इसका निर्माण होता है तथा दूसरा अष्टक लघु से प्रारम्भ होता है। 14 मात्राओं वाले चरण में सखी छन्द है इसके चरण का अन्त दो गुरु से होता है इस शर्त को भी यह पूरा करता है। इस प्रकार यह छन्द ‘मत्तसमक’ और सखि के योग से बना विकर्षाधार छंद है।

12 मात्राओं वाले ‘सारक’ छन्द को भी नरेश मेहता ने मिश्रित छन्द के रूप में प्रयोग किया है जैसे—

‘तुम’ के जो बदी थे	12 मात्राएँ
सूरज ने मुक्त किये	12 ”
किरणों से गगन पोछ	13 ”
धरती को रग दिये।।	12 ”

यहाँ तीसरे चरण में 13 मात्रा वाला प्रदोष छन्द है।

मिश्रित छन्द का एक और उदाहरण ‘बनपाखी सुनो’ की ‘चन्द्रमायनी’ कविता में देखा जा सकता है—

नीले आकाश में अमलतास	16 मात्राएँ
झर-झर गोरी छवि की कपास	” “
किसलयित गेरुआ वन पलास	” “
किसमिसी मेघ चीवर विलास	” “

1 नया हिन्दी काव्य, डॉ शिव कुमार मिश्र पृ 369-70

2 दूसरा सप्तक, किर्न धेनुए पृ 112

मन बरफ शिखर पर नैन प्रिया

” “

किन्नर रम्भा चोंदनी ।

” “

इस 16 मात्राओं वाले अंश में सभी पंक्तियाँ किसी एक छन्द का अनुसरण नहीं करती हैं प्रथम पंक्ति में विश्वलोक है जिसका लक्षण ‘भानु’ ने छन्द प्रभाकर में इसी प्रकार बताया है। पहले चौकल के बाद जगण आना चाहिए। दूसरी पंक्ति में पूरे-पूरे चार चौकल आते हैं अतः ‘पदाकुलक’ माना जा सकता है।

इस प्रकार स्पष्ट देखा जा सकता है कि नरेश मेहता ने प्राचीन छन्दों के प्रति अपना जरा भी मोह नहीं दर्शाया है। स्पष्ट रूप से परम्परागत प्राचीन छन्द बिल्कुल नहीं हैं। साथ ही विविध परम्परागत छन्दों के योग से मिश्रित छन्द भी बहुत कम है। नरेश मेहता के काव्य में प्रयुक्त मुक्त छन्दों में पाँच मात्रिक, षट् मात्रिक, सप्त मात्रिक, अष्ट मात्रिक और नव मात्रिक लय देखी जा सकती है। भाव प्रेषण का रक्षा के लिए लय वैविध्य भी देखने को मिलता है। साथ ही कही-2 अनावश्यक रूप से लय की टूट फूट भी देखी जा सकती है। उनके काव्य में लयादर्श का पालन करने वाली कविताएँ पर्याप्त हैं। साथ ही लय वैविध्य भी देखने योग्य मिलता है। नरेश मेहता के काव्य में प्रयुक्त मुक्त छन्द निम्नवत् हैं—

पञ्च मात्रिक मुक्त छन्द

कवि नरेश मेहता के काव्य में पञ्च मात्रिक मुक्त छन्द का प्रयोग अधिक नहीं मिलता है फिर भी नरेश ने इस छन्द को अपनाया है। ‘सशय की एक रात’ का समापन कवि ने पञ्च पर्व से ही किया है, उदाहरण—

शात हो ।

5

ओ सूर्य तपी मेरी शिला/शान्त हो ।

5,5,5,5

शात हो ।

तुम स्वयं सूर्य नहीं थी ।

5,5,4¹

इस उदाहरण में तीन पंक्तियों तक तो छन्द का पूर्ण निर्वाह हुआ है पर अंतिम पंक्ति में आकर एक मात्रा की कमी पड़ जाती है।

षट्मात्रिक मुक्त छन्द

मुक्त छन्द में इस पर्व का प्रयोग विरल हुआ है यह पर्व त्रिक पर्व के द्विगुण विस्तार का ही रूप है। यह पर्व वेगयुक्त प्रवाह के लिए अधिक उपयुक्त नहीं है। नरेश मेहता ने इस पर्व का प्रयोग खूब किया है, जैसे—

आधी रात में

6, 3

एक सूर्योदय होता है

3, 6, 6

जिसे देखना

6, 2

1 डॉ. पुत्तलाल शुक्ल—आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना, पृ 259

2 नरेश मेहता—सशय की एक रात, पृ 112

विराट होता है	4, 6
देखोगे ? ^१	6

इस उदाहरण में कुछ षष्टक दो त्रिकालो के योग से बने हैं तथा कुछ अन्य योगों से भी बने हैं। पहली पंक्ति में एक षष्टक बनकर एक त्रिकाल शेष रहता है जो दूसरी पंक्ति के आरम्भ के त्रिकाल से मिलकर एक षष्टक बना लेता है। इसी प्रकार तीसरी पंक्ति में एक षष्टक बन जाने के बाद एक द्विकल शेष रहता है जो चौथी पंक्ति के आरम्भ के चौकल से मिलकर षष्टक बना लेता है।

षष्टक का सफल प्रयोग इनके निम्न काव्य में देखा जा सकता है—

ओ मेरे आधे व्यक्तित्व के	6, 6, 5
अधूरे मन।	1, 6
इन गूंगे सशयो	6, 5
अधूरी शकाओ	1, 6, 4
बहरे प्रश्नों का क्या होगा ?	2, 6, 6, 2
मेरी अस्वीकृता स्वीकृति का क्या होगा	4, 6 (1) 6, 6
क्या होगा ? ^२	6

यहाँ षष्टम का निर्वाह बड़ी गति के साथ हुआ है। केवल अंतिम से पूर्व की पंक्ति में एक मात्र पूर्णांक के रूप में बची रहती है। अस्वीकृता की जगह स्वीकृत शब्द का प्रयोग करने से यह समस्या दूर हो जाती लेकिन कवि शब्दगत प्रयोग की नवीनता का मोह नहीं छोड़ पाया। फिर भी मुक्त छन्द में कोई व्यवधान नहीं पड़ा।

सप्तमात्रिक मुक्त छन्द

इस मुक्त छन्द का प्रयोग नरेश मेहता ने बड़ी कुशलता के साथ किया है। 'सशय की एक रात' का तो शुभारम्भ ही कवि ने ऐसे पर्व के साथ किया है—

कितनी बार	7,
कितनी सोंझ	7,
इस सिन्धु बेलतट	7, 4,
बितायी,	3, 2,
काट दी - पर व्यर्थ ॥ ^३	

'बोलने दो चीड़ को' कविता संग्रह की अनेक कविताएँ सप्तक, पर्वधारित हैं। इसमें प्रमुखतः 'एक प्रयोग'

1 नरेश मेहता—मेरा समर्पित एकान्त पृ 35

2 सशय की एक रात, पृ 37

3 सशय की एक रात, पृ 3

‘विपथगा का भाव’ ‘माघ भूले’ तथा फाल्गुन सम्बन्धी कविताये सप्तक के सफल प्रयोग के लिए दृष्टव्य है।

‘माघ भूले वन हमारे

जब पधारे

नाथ—

हम खड़े थे वन किनारे

साथ ही फगुआ तुम्हारे

सभी कण्ठों ने तुम्हारे

जय उचारे¹

‘मेरा समर्पित एकांत’ सग्रह की कविताये—सूखी नदी का दुख, ‘धूप की पवित्रता आदि सप्तक पर्व में लिखी गयी है—

सब बह गया कल	7, 2,
जो भी बना था जल	5, 6,
नदी के देह में	1, 7, 2,
रेत की ही साक्षियाँ	5, 7,
अब तप रही है	7, 2
सूर्य	3
एकान्त में। ²	2, 5

निष्कर्षतः नरेश मेहता को सप्तक पर्व अधिक प्रिय है। उनकी सभी काव्य कृतियों ने कही न कही यह पर्व मिल जाता है। अन्य पर्वों की अपेक्षा इसके निर्वाह में कवि अधिक सफल हुआ है।

अष्ट मात्रिक

इस पर्व का प्रयोग हिन्दी कविता में अति प्राचीन है। प्राकृत और अपभ्रंश में भी इसका प्रयोग हुआ है और तब से आज तक निरन्तर प्रवाहशील बना है, नयी कविता के कवियों में इसके प्रति विशेष मोह है। अज्ञेय, मुक्तिबोध, भारती, शमशेर, नरेश मेहता आदि इसके सफल प्रयोक्ता हैं। नरेश मेहता के—‘बोलने दो चीड़ को’ कविता सग्रह में अष्टक का प्रयोग मिलता है—

मुझे मेघ मुख

शिखरो-शिखरो,

दुहते पर्वत रिसते चीड़ो-

1 ‘बोलने दो चीड़ को’ पृ 30

2 ‘मेरा समर्पित एकान्त’, पृ 1

पर मुझ बध्या से झरने न झरे ।¹

नवमात्रिक मुक्त छन्द

नवमात्रिक पर्व पर आधारित मुक्त छन्द का प्रयोग नयी कविता में कम मिलता है वैसे भाव सम्प्रेषण के समक्ष किसी भी अवरोध को नया कवि स्वीकार करने को तैयार नहीं है। नरेश मेहता के काव्य में इस पर्व पर आधारित मुक्त छन्द की दृष्टि एक दो स्थान पर ही हुई है। 'बोलने दो चीड़ को' संग्रह की 'पीपल से' कविता का एक उदाहरण प्रस्तुत है जिसमें नवमात्रिक पर्व का निर्वाह हुआ है—

बन्धु

मैंने सुन लिया

फागुन आ गया-

चुप भी करो

करताल अपनी ।

रात भर तो सुन लिया,

फागुन आ गया-

फागुन आ गया-

बन्धु ।

वे धन्य है

रग पाग बधनी है जिन्हे ।²

इसके अतिरिक्त नरेश मेहता के काव्य में अनुप्रासाधारित मुक्त छन्द भी देखने को मिलता है। 'मेरा समर्पित एकान्त' की कतिपय कविताओं—एक कथा, एक सध्या वर्षा, समय देवता में इसी प्रकार की लय जो अन्त्यानुप्रास पर आधारित है, स्पष्ट देखने को मिलती है—

पूजन सब मौन हुआ

नेवैद्य शेष हुआ

ओ कपाट बन्द हुआ ।³

इसी प्रकार 'एक सन्ध्या वर्षा' कविता में भी आनुप्रासिक लय देखी जा सकती है—

'दिन भर तो नहीं, किन्तु मेघ बरसे सध्या को

जैसे सन्तान मिले वर्षों उपरान्त बध्या को ।'

1 बोलने दो चीड़ को—पृ 34

2 बोलने दो चीड़ को पृ 46

3 मेरा समर्पित एकान्त पृ 37

उनके काव्य में मुक्त छन्दों के विवेचन के उपरान्त हमने देखा कि नरेश मेहता नयी कविता के प्रयोगधर्मी और नवीनता प्रिय कवि हैं। जहाँ शिल्प के अन्य उपादान कवि की इस प्रयोग धर्मिता को स्पष्ट करते हैं वहीं छन्द भी इस बात को पूर्ण स्पष्ट कर देते हैं। छन्दों की दृष्टि से कवि ने नित नये प्रयोगों को सहेजा है। उन्होंने अपनी सम्पूर्ण काव्य रचना मुक्त छन्द में ही की है, यदि कहीं परम्परागत छन्दों की मात्रापूर्ति स्वतः हो भी गयी हो तो कवि को ऐतराज भी नहीं है।

धूमिल और उनका युक्त छन्द

धूमिल ने 'कमरा' शीर्षक कविता में लिखा है कि कमरा कविता की तरह है, जिसमें दीवाल चार पक्तियों के समान है और छत उन्हें एक दूसरे से बाँधती हुई तुक के समान है—

‘वह कमरा कविता बन गया है उनके लिए

दीवारे—जैसे चार पक्तियाँ हैं

और छत उन्हें एक दूसरे से बाँधती हुई

एक वाजिब तुक है।’

धूमिल के काव्य में वाजिब या उपयुक्त तुकों की भूमिका के अलावा पक्तियों को कमरे की दीवारों की तरह व्यवस्थित किया गया है। अतः उनमें मुक्त छन्द अनुशासित रूप में है और इस कारण वह सर्वत्र लयबद्ध है। जिस तरह कमरे के आमने-सामने की दीवारों की लम्बाई बराबर होती है उसी तरह धूमिल की पक्तियाँ प्रायः बराबर वजन की होती हैं और यदि एकरसता तोड़ने के लिए वह पक्तियों को छोटा-बड़ा करते हैं तो तुकों द्वारा पूर्व पक्तियों के साथ ताल और लय की सगति बिठा देते हैं। ‘लौह साय’ जैसी कविताओं में यह विधान स्पष्ट है—

ठेलू ठीहें पर जाता है

और जुगाड़ जमाता है

काटा काटे पर फिट हो रहा है

कील से कील भिड़ रही है

न सूत भर इधर न सूत भर उधर

यह रहा कमासुत हथौड़ा, बजर हनता है।

प्रथम पक्ति में 16 मात्राएँ हैं और द्वितीय में 14। प्रथम पक्ति में दो पदों में 8 मात्राएँ हैं जब कि द्वितीय पक्ति के प्रथम पदों में क्रमशः 3 तथा 4 मात्राएँ हैं। प्रथम पक्ति के प्रथम दोनों दीर्घ मात्राओं के पदों में आरोह है जबकि द्वितीय पक्ति के प्रथम दो पदों में स्वर का अवरोह है। आगे की दो पक्तियाँ—काँटा काँटे से—भिड़ रही है, में स्वर उठता गिरता नहीं, समान धरातल पर रहता है अतः दोनों पक्तियाँ बराबर वजन की हैं, प्रथम में 19 मात्राएँ हैं दूसरी में 16 मात्राएँ हैं।

कविता पाठ में वक्तव्य में प्रवाह और प्रभाव को ध्यान में रखकर धूमिल ने अपने विशेष ढंग का छन्द

विधान किया है। जो मुक्त होने पर भी अनुशासित है। इसमें पक्तियाँ बात या वक्तव्य के घुमाव के अनुसार छोटी बड़ी बनती हैं, टूटती या शृंखलाबद्ध होती हैं किन्तु सर्वत्र उसमें लय रहती है—

उसे मालूम है कि शब्दों के पीछे	20 मात्राये
कितने चेहरे नगे हो चुके हैं	20 "
और हत्या अब लोगों की रुचि नहीं	20 "
आदत बन चुकी है	12
वह किसी गवार आदमी की ऊब से	21 "
पैदा हुई थी और	12 "
एक पढ़े लिखे आदमी के साथ	18 "
शहर में चली गई। ¹	11

प्रथम दोनो पक्तियाँ एक ही प्रकार की हैं। तृतीय में और संयोजक के बावजूद मात्राये समान हैं। चतुर्थ पक्ति छोटी है, जो टेक की तरह जुड़ी है। इसी प्रकार पंचम तथा सप्तम पक्तियाँ बड़ी हैं और षष्ठ तथा अष्टम विराम बोधक या टेक करने वाली पक्तियाँ हैं—

तो आइए एक निर्णय ले
हम दोनो मिलकर
अपने जानने और अपने नकारने का
एक संयुक्त मोर्चा बनाये
आज की भूख से भूख के अगले पड़ाव तक लिख दे
यह रास्ता जनतन्त्र को जाता है
और इन घुन्ना कविताओ
घुन्ना राजनीति
और घुन्ना विद्रोह को ठेगा दिखाये।²

धूमिल शब्दों में लय पैदा करने के लिए वाक्यों, शब्दों का विशिष्ट विन्यास करते हैं। गद्य में कविता पाठ की समस्या नहीं होती किन्तु कविता में पाठ की प्रक्रिया अतर्भूत होने से वाक्यों का लयात्मक विधान करना पड़ता है। उदाहरणतः उक्त परिच्छेद गद्य में यो जायेगा—“तो आइए एक निर्णय लें हम दोनो मिलकर अपने जानने और नकारने का एक संयुक्त मोर्चा बनाये आज की भूख से भूख के अगले पड़ाव तक लिख दे यह रास्ता जनतन्त्र को जाता है और इस घुन्ना कविताओ घुन्ना राजनीति और घुन्ना विद्रोह को ठेगा दिखायें”।

1 धूमिल-कविता ससद से सड़क तक

2 धूमिल-संयुक्त मोर्चा, मधुमती, अंक 6 पृ 83

अब इस गद्य को लयबद्ध करने के लिए धूमिल ने वाक्यों का सही विधान रखा है। इससे पढ़ते समय एक प्रवाह एक लय का बोध होता है और पक्तियों की दीर्घता, लघुता अथवा मात्राओं की बहुलता या अल्पता कविता के पाठ के अनुरूप अस्तित्व पाती है।

पाठ की दृष्टि से धूमिल वक्तव्य परक पक्तियाँ बनाते हैं, जिनका प्रतिरूप 'पेटर्न' एक जैसा ही है, इनकी तोड़ अवश्य भिन्न है। उदाहरण के लिए अधिकतर कविताएँ एक ही वजन की पक्तियों से बनी हुई हैं अतः उनमें लय का विधान एक समान है—

सच कहूँ

मेरी निगाह में न कोई छोटा है

न बड़ा है

मेरे लिए हर आदमी एक जोड़ी जूता है

जो मरम्मत के लिए खड़ा है।¹

इसी प्रकार एक अन्य कविता भी देखी जा सकती है

भूख से रिरियाती हुई फैली हथेली का नाम

'गया' है—

और भूख से तनी हुई मुट्ठी का नाम

नक्सलबाड़ी है।²

धूमिल की कविता में पक्तिविधान छन्दात्मक है। मुक्त गद्य कविता में यद्यपि प्रत्येक प्रतिरूप की प्रत्येक पक्ति बराबर मात्राओं वाली नहीं है परन्तु पढ़ने में इससे लय में कोई बाधा नहीं पड़ती। खींच कर पढ़ने से अधिक मात्राओं वाली पक्ति भी कम मात्राओं वाली पक्ति की तरह अतः में लयात्मक विराम पा जाती है।

धूमिल के मुक्त छन्द में लय को तुको से सम्बद्ध किया गया है। कही तो व्यंग्य या प्रहार के लिए तुकबद्ध पक्तियों की जोड़ियाँ हैं तो कही लम्बे वक्तव्य परक परिच्छेद के बाद तुकान्त वाक्यांशों से ताल दी गयी है—

बेशक, यह ख्याल ही उनका हथारा है

यह दूसरी बात है कि इस बार

उन्हे पानी ने मारा है³

कवियाने भाषा में भेदेस हूँ

1 धूमिल-‘मोची राम’

2 धूमिल-ससद से सड़क तक, पृ 140

3 धूमिल-अकाल दर्शन

इस तरह कायर हूँ कि उत्तर प्रदेश हूँ।¹

प्रथम उदाहरण में वक्तव्य-प्रधान किन्तु लयात्मक वाक्यों के बीच तुकान्त वाक्य प्रयोग है दूसरे में कविता की समाप्ति ही इसी तुक वाक्यांश पर की गयी है।

धूमिल के मुक्तछन्द संगीतात्मक प्रभाव उत्पन्न करने के लिए नहीं-बल्कि मनुष्य विरोधी शक्तियाँ और व्यवस्थाओं के उन्मूलन के लिए लिखी गई है, किन्तु पक्तियों और तुकों का विधान योजनाबद्ध और लयात्मक है। धूमिल निराला की परम्परा के व्यक्ति है उनकी कविता का कथ्य विद्रोही और क्रांतिकारी है। वह तथाकथित जनतांत्रिक संस्थानों, संसद, न्यायालय, औद्योगिक, व्यापारिक प्रतिष्ठानों आदि के जनविरोधी चरित्र को रेखांकित करते हैं, उनकी बुराइयों और अमानवीयताओं का भड़ा-फोड़ करते हैं अवरुद्ध विकास और संसाधनों के विषम वितरण की दशा में कवि व्यापक पाशवीकरण, शोषण और कुशासन के विरुद्ध विष वमन करता है। इसके बावजूद भी अपने काव्य में, पक्तिविधान में क्रांतिकारी अनुशासन मानते हैं और तुकों का प्रयोग वह उपहास के लिए करते हैं। व्यवस्था विरोध का अर्थ धूमिल के लिए यह नहीं है कि कविता की प्रकृति के साथ मनमानी की जाये या उसे कविता न रखकर शुद्ध गद्य बना दिया जाय। धूमिल मुक्तछन्द में गद्य कविता के लेखक है वह गद्य की ठसता या बोझिलपन को तोड़ कर लगभग बराबर मात्राओं की पक्तियों का विधान करते हैं और शब्दों का विन्यास लय पर ध्यान रखते हुए नहीं करते। जिस प्रकार लय की अनन्तता को संगीत में ताल से विराम दिया जाता है और फिर लय पकड़ी जाती है, उसी प्रकार धूमिल तुक से लय को क्रीड़ाशील से विराम देते हुए चलते हैं। इनमें कहीं पूर्ण तुके हैं कहीं तुकाभाष है, यथा—‘कविता’ में ‘हो चुके हैं’ के वजन पर ‘बन चुकी है’ आता है। इसी तरह ‘पैदा हुई थी’ के वजन पर ‘चली गई’ रखा गया है जो तुक का आभास देती है—

आँखें वापस लौट आई हैं
सभी पेड़ डूब गये हैं
हरी आँख बन कर रह गयी है
पक्तियों का पीछा करना बेमानी है
गाय ने गोबर कर दिया है।²

पूरी तरह तुक न मिलने पर भी इन क्रियाओं में तुकाभास अनुभूत होता है इसी तरह भिन्न किन्तु एक वजन की क्रियाओं से भी प्रायः तुक सादृश्य उत्पन्न किया गया है—

रक्त पात कहीं नहीं होगा
सिर्फ एक पत्ती टूटेगी
एक कथा झुक जायेगा
एक गूँगी परछाई गुजरेगी।³

1 धूमिल-कवि, 1970

2 धूमिल-बीस साल बाद

3 धूमिल-‘जनतन्त्र के सूर्योदय में’

निराला की तरह धूमिल भी अपने मुक्तछन्द शिल्पविधान में लय के बन्धन को तो मानते हैं पर वर्ण और मात्रा के बन्धन को नहीं मानते। धूमिल अधिकांश सरल सयुक्त वाक्यों का प्रयोग करते हैं सकुलताओं का कम। इससे उनकी अभिव्यक्ति में जटिलता नहीं पारदर्शिता है। इस कवि की काव्यभाषा और लोक भाषा में तनाव कम है। धूमिल मुक्तछन्द का लयात्मक प्रयोग करने पर भी छन्दाग्रह के लिए भाषा को तोड़ते नहीं।

शमशेर के काव्य में मुक्त छन्द

शमशेर से एक साक्षात्कार के दौरान आशा मेहता ने उनसे पूछा—हिन्दी के किस कवि को आप अपने सबसे निकट पाते हैं ? शमशेर का दो-टूक उत्तर था “निश्चित रूप से निराला को।” शमशेर पर निराला का गहरा प्रभाव है जिसे उन्होंने अपनी दो कविताओं—‘निराला के प्रति’ और ‘सूर्य अपोलो स्तुति’ में स्वीकार किया है। निराला की ‘परिमल’ और रविन्द्र कविता कानन’ का शमशेर की काव्य संवेदना और काव्य शिल्प को गढ़ने में बड़ा हाथ रहा है।

शमशेर पर निराला के मुक्त छन्द का न सिर्फ प्रभाव पड़ा है बल्कि मुक्तछन्द की परिभाषा भी निराला की ही तरह उन्होंने भी अपनी प्रिया को सम्बोधित करके ही कहा है—

उन सँकरे छन्दों को न अपनाया प्रिये

(अपने वक्ष के अधीर गुन-गुन में)

जो गुलाब की टहनियों से टेढ़े-मेढ़े हो

चाहे कितने ही कटे-छूटे लगे हो।

उनमें वो ही बुलबुले छिपी हुई बसी हुई है

जो कई जन्मों तक की नींद से उपराम कर देगी

प्रिये।

निराला की पक्ति है—

‘प्रिये छोड़कर बधनमय छन्दों की छोटी राह’।

निराला की तरह शमशेर भी अपनी प्रेमिका को आगाह करते हैं कि अपने पक्ष के अधीर गुनगुन में अर्थात् अपने भावों की अधीर अभिव्यक्ति के लिए वह सँकरे छन्दों को न अपनाये, भले ही वह कितने आकर्षक लगे। इन टेढ़े-मेढ़े छन्दों में भाव को अभिव्यक्ति नहीं मिलती। अभिव्यक्ति न पाने पर सकून हासिल नहीं होता। ‘गुलाब’ और ‘बुलबुल’ में फारसी शायरी की ओर इशारा है लेकिन वास्तव में कवि यहाँ मुक्तछन्द की ही बात कर रहा है।

शमशेर ने दो प्रकार से मुक्त छन्द लिखा है—छन्दोबद्ध पक्तियों को तोड़कर और बोलचाल की लय को आधार बना कर। पहले प्रकार का प्रयास ‘बात बोलेगी’ और ‘मुझे न मिलेगा आप’ जैसी कविताओं में किया गया है। उदाहरणार्थ—

बात बोलेगी

हम नहीं

भेद खोलेगी

बात ही

अब इन पक्तियों को इस तरह से पढ़ें—

बात बोलेगी हम नहीं

भेद खोलेगी बात ही ।

शमशेर ने मूल पाठ में भी सममात्रिक छन्द की पक्तियों को तोड़ कर मुक्तछन्द बनाने की कोशिश की है। यही बात 'मुझे न मिलेगे आप' के मुक्तछन्द पर भी लागू होती है। शमशेर के मुक्त छन्द का विशिष्ट रूप और आस्वाद बातचीत के लयाश्रित मुक्तछन्द में ही मिलता है। इसमें वह कई बातों का ध्यान रखते हैं—स्वाभाविक बातचीत के विरामों के अनुकूल मुक्तछन्द में मुक्त पदों की रचना, और व्यंजनों का अनुभूतिजन्य भावों के अनुरूप संयोजन और वस्तुओं और भावों के अपने विशिष्ट छन्दों की अपने बोल चाल के मुहावरे में खोज। शमशेर के काव्य में प्रयुक्त इस तरह के मुक्तछन्द को 'राग', 'टूटी हुई-बिखरी हुई', 'आओ', और 'नीला दरिया बरस रहा' में देखा जा सकता है। जैसे—

अगर मुझे किसी से ईर्ष्या होती तो मैं

दूसरा जन्म बार-बार हर घण्टे लेता जाता

पर मैं तो जैसे इसी शरीर से अमर हूँ

तुम्हारी बरकत ।¹

इस मुक्त छन्द में बात चीत का स्वाभाविक पुट स्पष्ट परिलक्षित होता है। अनुभूति जन्य भावों का संयोजन उनके निम्नलिखित मुक्त छन्द में देखा जा सकता है—

कबूतरों ने एक गजल गुन गुनायी—

मैं समझ न सका, रदीफ-काफ़िये क्या थे

इतना खफ़ीफ़ इतना हल्का, इतना मीठा

उनका दर्द था ।²

शमशेर का यह मुक्त छन्द अपनी लेखन शैली और उर्दू शब्द बाहुल्य के कारण जहाँ एक ओर उर्दू शेरों शायरी की याद दिलाता है वहीं उनका दर्द छायावादी कवियों की तरह हाहाकार न करता हुआ हल्के-मीठे दर्द का एहसास कराता है।

एक शब्द को लेकर पूरी कविता को जीवन्त और मुखर बना देने की कला शमशेर के मुक्त छन्द में देखी जा सकती है, यथा—

1 शमशेर-‘टूटी हुई-बिखरी हुई’

2 शमशेर-‘टूटी हुई-बिखरी हुई’

खुश हूँ कि अकेला हूँ
 कोई पास नहीं है-
 बजुज एक सुराही के,
 बजुज एक चटाई के,
 बजुज एक जरा से आकाश के,
 जो मेरा पड़ोसी है मेरी छत पर

(बजुज उसके जो तुम होती—मगर हो फिर भी यही कही अजब तार से)¹

अकेलेपन और असहायता का मार्मिक चित्र सुराही, चटाई, जरा सा आकाश और इन सबसे ऊपर पूरी कविता को ध्वनित करता 'बजुज' शब्द। यह शमशेर के मुक्त काव्य की विशेषता है। कई कविताओं में शमशेर अपने मुक्तछन्द की पक्तियों को दीर्घता से लघुता की ओर बढ़ाते हुए चलते हैं। यथा—

आसमान में गगा की रेत आइने की तरह हिल रही है
 मैं उसी में कीचड़ की तरह सो रहा हूँ
 और चमक रहा हूँ कहीं
 न जाने कहाँ।²

इस मुक्त छन्द में पहली पक्ति की अपेक्षा दूसरी छोटी है दूसरी की अपेक्षाकृत तीसरी छोटी है और तीसरी की अपेक्षाकृत अंतिम अर्थात् चौथी पक्ति छोटी है। और पूरी पक्ति में सर्वत्र लय व्याप्त है। भावों को अभिव्यक्त करता लययुक्त मुक्तछन्द।

काव्यात्मक लयात्मकता से युक्त इसी तरह के मुक्तछन्द का एक दूसरा उदाहरण भी देखा जा सकता है—

जो कि सिकुड़ा हुआ बैठा था, वो पत्थर
 सजग सा होकर पसरने लगा
 आप से आप।

शमशेर के मुक्त छन्द पर वाक्यविन्यास का निराला जैसा ही प्रभाव है। निराला की एक कविता है—'विस्मृतभोर' उसका यह वाक्यांश देखिए—

जहाँ हाय, केवल श्रम केवल श्रम
 केवल श्रम कर्म कठोर—

अब शमशेर की एक कविता 'माडल और आर्टिस्ट' के इस वाक्यांश पर गौर कीजिए—

1 शमशेर—'आओ'

2 शमशेर—'टूटी हुई—बिखरी हुई'

जहाँ प्रयास, प्रयास, केवल प्रयास, प्रयास,

कला प्रयास, प्रयास_____

इसी प्रकार निराला की 'गीतगुञ्ज' का यह पद भी देखा जा सकता है—

बादल के दल के, दल के, दल

अब देखिए शमशेर के 'सारनाथ की एक शाम' का निम्नलिखित पद—

गहरे सागर के नीचे

के गहरे सागर

के नीचे का

गहरा सागर होकर

शमशेर के मुक्त छन्द का एक वाक्य है—“चुका भी हूँ नहीं मे” यह वाक्य अद्भुत वक्रता लिए हुए है और बहुत मौलिक लगता है। किन्तु यह बात नहीं है। यहाँ भी निराला का प्रभाव है। निराला की 'तोड़ती पत्थर' का यह वाक्य देखिए—

‘सुनी मैंने वह नहीं जो थी सुनी झंकार’

यहाँ भी मुक्तछन्द के वाक्य विन्यास में पदात्पर के प्रयोग से पद क्रम बदल दिया गया है। शमशेर के मुक्तछन्द में लय कही से भी खण्डित नहीं जान पड़ती। कविता पाठ के समय लय काव्य पक्तियों के साथ इस तरह से सम्बद्ध हो जाती है मानो कवि ने संगीतमय पक्तियों की रचना की हो। जैसे—

स्वराकार, संगीत शरीर

मान कलाधर

मधु बरसा कर

हर हर जाते कितनी पीर।

× × × ×

ओ माँ, शक्ति।

क्रोध में विशाल शान्त

स्नेह में कृपण कठोर माँ।

निर्मम कर्तव्यनिष्ठ माँ।

माँ शक्ति।¹

गद्यात्मक होते हुए भी शमशेर के मुक्त छन्द लयात्मकता से भरपूर हैं। यथा—

1. शमशेर—‘बाँदल’ और ‘माँ शक्ति’

समय के
 चोराहों के चकित केन्द्रा से
 उद्भूत होता है कोई 'उसे-व्यक्ति-कहो'
 कि यही काव्य है।
 आत्मतम।¹

शमशेर ने कही कही अपने काव्य में बोल चाल के साधारण शब्दों को लयात्मक आधार प्रदान कर मुक्त छन्द की रचना की है। यथा—

धारीदार जॉधिया पीला
 आर धारीदार बनियान पहने
 धीरे-धीरे बे आवाज, पजों के बल
 चलता हुआ हल्के अन्धेरो से
 निकल कर हल्के अधेरो में
 लोप हो गया।

शमशेर के कविता संग्रह 'आओ' के ज्यादातर मुक्तछन्द कोमल भाव सम्बेदना से युक्त है। उदाहरण—

तुम मुझको	6 मात्राये
इस अन्दाज से अपनाओ	15 "
जिसे दर्द की बेजार वी कहे	18 "
बादल की हँसी कहे,	13 "
जिसे कोयल की	9 "
तूफान-भरी सूरियों की	14 "
चीखे	4 "
कि जिसे 'हम-तुम' कहे। ²	11 "

प्रत्येक पंक्ति में मात्राओं की भिन्नता के बावजूद काव्यात्मक लयात्मकता तथा भाव कोमलता में कही भी कमी नहीं महसूस हो रही है। यही शमशेर के मुक्त छन्द की विशेषता है। उन्होंने मुक्त छन्दों के अतिरिक्त गजलो तथा बहरो में भी रचना की है। उनकी अधिकतर गजलो में नाजुक खयाली, मर्म को छूने की क्षमता, भाषा का लोभ और बहरो का निर्वाह दृष्टिगत होता है। गजल में ये खसूसियात लाने के लिए वह गजल की परम्परा पर निर्भर करते हैं।

1) शमशेर—नीला दरिया बरस रहा

2 शमशेर—'आओ'

रघुवीर सहाय के काव्य में मुक्त छन्द

नए काव्य अर्थात् मुक्तछन्द के सन्दर्भ में रघुवीर सहाय इतने महत्वपूर्ण कवि हैं कि अक्सर आलोचकों ने उनसे नयी कविता की पहचान निश्चित करने की कोशिश की है। अतः मुक्त छन्द के सन्दर्भ में रघुवीर सहाय की तत्कालीन कविताओं का विवेचन नितान्त आवश्यक है।

रघुवीर सहाय ने छंदयुक्त और छन्दमुक्त दोनों तरह की काव्य रचनाएँ की हैं। उनकी पहली प्रकाशित काव्य रचना दो मात्रिक छन्दों के योग से बनी है। रघुवीर सहाय ने 1948 के आरम्भ में मुक्त छन्द में पहली कविता लिखी—‘नया वर्ष’। इस कविता में जन जीवन के प्रति कवि की चिन्ता का आसानी से लक्ष्य किया जा सकता है—

आज सुबह की, तपे हुए सोने की पहली-पहली रेखा
न जब मेरी अलसाई आँखों का खोला, मैंने देखा
नया वर्ष है
स्वर्ण अक्षरों से लिखा था भुवन भालपर
नये वर्ष का नया वर्ष फल
नये वर्ष के नवजीवन में आने वाली नूतन हलचल/
उधर निशाका सिमट रहा था गीला-आचल
तन उधड़ा जाता था दिन का
जैसे स्वप्न हट गया मन का
और आ गया सत्य सामने
आज धरा ने एक बार सूरज का फेरा लगा दिया है।¹

आज की जन सम्बद्ध रचना-कारिता के माहौल में ज्यादातर रचनाओं में सम्वेदनात्मक क्षमता का ह्रास दिखायी पड़ता है। इस ह्रास के विरुद्ध रघुवीर सहाय की जन सम्बद्ध मुक्तछन्द रचनाएँ निरन्तर एक सम्वेदनात्मक प्रति संसार का निर्माण करती हैं, जो उन्हें आज की सही रचनाशीलता के बीच लगातार प्रासंगिक बनाता है। यथा—

वही आदर्श मौसम
और मन में कुछ टूटता-सा
अनुभव से जानता हूँ कि यह बसत है²

अथवा

बीस बरस बीत गये

1 रघुवीर सहाय-प्रदीप, दिसंबर 1948

2 रघुवीर सहाय—‘सीढ़ियों पर धूप में पृ 171

लालसा मनुष्य की तिलतिल कर मिट गई
 टूटते टूटते...
 जिस जगह आकर विश्वास हो जायेगा कि
 बीस साल
 धोखा दिया गया
 वही मुझे फिर कहा जायेगा विश्वास करने को
 पूछेगा ससद में भोला भाला मन्त्री
 मामला बताओ हम कार्रवाई करेंगे
 हाय हाय करता हुआ हों हों करता हुआ हे हे करता हुआ
 दल का दल
 पाप छिपा रखने के लिए एक जुट होगा
 जितना बड़ा दल होगा उतना ही खाएगा देश को ।¹

‘आत्महत्या के विरुद्ध’ की इन पंक्तियाँ में रघुवीर सहाय नहरू युग के भ्रम और खोखलेपन का बयान तो करते ही हैं, इसके साथ ही मुक्त छन्द के माध्यम से व्यवस्था के निरन्तर मनुष्य विरोधी होते चले जाने की सूचना भी देते हैं, जो हमें एक अप्रत्याशित दहशत की दुनिया में ले जाती है। ‘आत्महत्या के विरुद्ध’ कविता मुक्तछन्द में लिखी गयी है। कविता की संरचना इस तरह है कि कवि बार-बार अन्याय और घुटन की स्थितियों से निकल कर वहाँ लौटता है जहाँ उसके अपने लोग हैं।

रघुवीर सहाय की मुक्तछन्द कविताओं में प्रकृति के सहज और जीवत चित्र बिल्कुल नवीनता से तो प्रस्तुत किये ही गये हैं, प्रेम के प्रति सहज मानवीय दृष्टि भी अपनायी गयी है। इसके साथ ही सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि इन कविताओं में सामान्य जीवन की सामान्य स्थितियाँ हैं, जिनके आधार पर कविताओं का सृजन किया गया है। यथा—

इस वर्ष मैंने देखा बल्कि एक दिन देखा
 एक दिन अस्पताल एक दिन स्कूल के सामने
 खड़ा हुआ एक लगड़ा बूढ़ा, एक दिन नन्हा लड़का पार
 जाने को एक एक घंटे इन्तजार में
 कि कोई कार वाला गाड़ी धीमी करे

इस वर्ष मैंने और अधिक मोटर मालिक देखे नियम

तोड़ कर

बाएँ हाथ से अगली गाड़ी से अगिया जाते हुए

उन लड़कों का जिक्र यहाँ नहीं किया गया

जो इन्हें देख कर खून का घूँट पीकर रह जाते हैं

क्यों कि उनमें से कोई दुर्घटना में शामिल नहीं हुआ।¹

काव्य रचना करते समय रघुवीर सहाय ने कहीं भी छन्दों के बन्धन को स्वीकार नहीं किया है। मुक्त छन्दों में उनका पूरा ध्यान कथ्य और भाव पर ही निर्भर है निरा गद्य प्रतीत होते हुए भी उनके काव्य में एक लय प्रवाह है। जो उसे गद्य से अलग काव्य रूप प्रदान करता है।

रघुवीर सहाय ने छन्दबद्ध रचनाय की है किन्तु जब वे मुक्त छन्द में लिखना शुरू करते हैं तो कहीं भी छन्द के प्रति मोह नहीं दर्शाते। नव मात्रिक एक छन्द का उदाहरण दृष्टव्य है—

दखो शाम घर जाते बाप के कन्धे पर

बच्चे की ऊँच देखो

उसको तुम्हारी अंगरेजी कह नहीं सकती

और मेरी हिन्दी

कह नहीं पायेगी

अगले साल²

इसके अतिरिक्त रघुवीर सहाय के काव्य में अनुप्रासाधारित मुक्तछन्द भी बराबर मात्राओं के साथ तथा कहीं कहीं विषम मात्राओं के साथ भी मिलता है। जैसे निम्नलिखित छन्द 16-16 मात्राओं के विराम पर अन्त्यानुप्रास पर आधारित है—

खड़ी किसी को लुभा रही थी	16 मात्राय
चालिस के ऊपर की औरत	16 "
घड़ी-घड़ी खिलखिला रहा थी	16 "
चालिस के ऊपर की औरत	16 "
खड़ी अगर होती थी थककर	16 "
चालिस के ऊपर की औरत	16 "
तो वह मुझको सुन्दर लगती	16 "

1 रघुवीर सहाय 'हसो-हसो जल्दी हसो' पृ 31-32

2 सह- 'हसो हसो जल्द हसो' पृ 45

चालिस के ऊपर की ओरत	16 "
ऐसे दया जगाती थी वह	16 "
चालिस के ऊपर की ओरत	16 "
वसे काम जगाती शायद	16 "
चालिस के ऊपर की ओरत	16 "¹

इसी युग में अन्यानुप्रास पर आधारित निम्नलिखित मुक्त छन्द को देखा जा सकता है—

बूढ़े सुकुल का जब अत समय आया
 गिरते-गिरते उसके शव ने मुह बाया
 सठियाया अपाहिज कुछ समझ नहीं पाया
 सुना था जहाँ पर है कन्या कुमारी
 दूर उसी दक्षिण से जब पहली बारी
 गया आया हिन्दू तो गोली क्यों मारी
 आँखे फाड़े सुकुल यह रहस्य देखता
 उत्तर दक्षिण के 36 भये देवता
 केन्द्रिय रिजर्व पुलिस भारत की एकता¹

रघुवीर सहाय के मुक्त छन्दों में अधिकांशतः साधारण जीवन घटित होता है। इसी साधारण जीवन को घेरे हुए छोटी-छोटी घटनाओं में जीवन की खोज नयी कविता के आरम्भिक दौर में रघुवीर सहाय की कविताओं की दिलचस्प और महत्वपूर्ण प्रवृत्ति रही है। वे जीवन को उसकी स्वाभाविकता में पाना चाहते हैं। यह स्वाभाविकता जीवन को सम्पूर्णता से जीने का प्रयास करने वाले व्यक्ति के सम्वेदनशील मन की स्वाभाविकता है। यह सिर्फ सहजता नहीं है। 'रघुवीर सहाय के सन्दर्भ में जिसे सहजता कहा जाता है, वह कविता रचने को परंपरित कलात्मकता से अलग हट कर एक खास तरह की 'कला'-मुक्त कविता लिखने की आरम्भिक कोशिश है। इसी कोशिश के तहत साठ के बाद के दौर की कविताओं में प्रतीक और बिम्ब जैसे काव्य उपकरणों का न्यूनतम इस्तेमाल करते हुए उन्होंने एकदम नये सौन्दर्य बोध की कविताये लिखी हैं।³ मुक्तछन्द में लिखी आरम्भ की एक कविता है—'आज फिर शुरू हुआ—'

आज फिर शुरू हुआ जीवन
 आज मैंने एक छोटी सी सरल कविता पढ़ी
 आज मैंने सूरज को डूबते हुए देर तक देखा

1 हसो हसो जल्दी हसो, पृ 42

2 वही पृ 31

3 'रघुवीर सहाय की कविताये'—सुरेश शर्मा पृ 32

जीभर आज मैंने शीतल जल से स्नान किया

आज एक छोटी सी बच्ची आयी किलक मेरे कंधे चढ़ी

आज मैंने आदि से अन्त तक एक पूरा गान किया

आज फिर शुरू हुआ जीवन।¹

जीवन की जिस स्वाभाविक रचनात्मक स्थितिया का खोज क द्वारा यहाँ मुक्त छन्द कविता लिखी गयी है उससे साधारण जीवन मे नया रस तथा नया महत्व बोध उत्पन्न हो रहा है। पूरी दिनचर्या से कविता में जिन सामान्य स्थितियों का चुनाव किया गया है उसके प्रति कवि की सिर्फ आत्मीयता ही कविता में महत्वपूर्ण नहीं है बल्कि महत्वपूर्ण है यहाँ जीवन की समस्याओं के बीच जीवन की स्वाभाविक रचनाशीलता की सार्थक पकड़। रामस्वरूप चतुर्वेदी की राय में “जीवन कैसे फिर प्रकृति में शुरू होता है और रचना का क्षण कैसे जीवन में बराबर अवतरित होता है, यह इस कविता की मूल भावभूमि है।”²

रघुवीर सहाय के मुक्त छन्द में यह नया आरम्भ जीवन की खोई हुई स्वाभाविकता को फिर से तलाशने की कोशिश के कारण पैदा हुआ है। जीवन, अपनी छोटी से छोटी घटना में भी उतना ही जीवित है। सवाल सिर्फ उसे महसूस करने का है। इस प्रवृत्ति का आरम्भ रघुवीर सहाय की उन मुक्तछन्द कविताओं में मिल जाता है जो ‘दूसरा सप्तक’ में सकलित है। मुक्त छन्द में सृजित एक कविता में वे लिखते हैं—“मेरे जीवन की कोई घटना है या नहीं—”³ ‘पहला पानी’, तथा ‘मुह अधरे’ शीर्षक कविताओं में भी जीवन के साधारण चित्रों में सौन्दर्य की तलाश की गयी है जैसा कि निराला अपनी ‘खुला आसमान’⁴ शीर्षक कविता में करते हैं। यह नया सौन्दर्यबोध है जो आरम्भिक नई कविता के नये भाव बोध के केन्द्र में है—

दो गोरे-गोरे बलगर बैला की गोई

हो गई ठुमक कर खड़ी पकड़िया के नीचे

फली चुनरिय लाई उतार

जल्दी-जल्दी घाघर समेट घर की युवती⁵

‘दूसरा सप्तक’ की अधिकांश कविताएँ मुक्तछन्द में हैं जिसमें रघुवीर सहाय ने जीवन की स्वाभाविकता से ऐसे काफी चित्र प्रस्तुत किये हैं। ‘सीढ़ियों पर धूप में’ संग्रह की कविताओं में यह प्रवृत्ति थोड़े फर्क के साथ प्रकट हुई है या कह लीजिए प्रौढ़ होकर। ‘सीढ़ियों पर धूप में’ संग्रह के ‘चित्रों’ में यह गतिशीलता नहीं रह जाती बल्कि वे चित्र एक ठहराव के साथ कविता में आते हैं। इस संग्रह की मुक्तछन्द रचनाओं में कवि जल्दबाजी में उन्हें देखता हुआ आगे नहीं बढ़ जाता बल्कि उन्हें उनकी संपूर्णता में महसूस करता है तथा अपने अनुभव के विस्तार से जोड़ देता है इस दृष्टि से ‘सीढ़ियों पर धूप में’ संग्रह की ‘बौर’, ‘आओ नहाए’,

1 रघुवीर सहाय—‘सीढ़ियों पर धूप में’ पृ 165

2 कविता यात्रा—रत्नाकर से रघुवीर सहाय, पृ 78

3 दूसरा सप्तक, पृ 148

4 अनार्मिका पृ 142

5 दूसरा सप्तक, पृ 148

‘जभी पानी बरसता है,’ ‘रूमाल’ तथा ‘पानी’ शीर्षक कविताएँ महत्वपूर्ण हैं।

स्वाभाविकता की तलाश, मुक्त छन्द में जीवन की साधारण स्थितियों के बीच कविता सम्भव करने में सर्जन प्रक्रिया के दौरान रघुवीर सहाय की सहज आत्म स्वीकार की प्रवृत्ति, तथा अपनी सीमा के यथार्थ की पहचान ने महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है।

सर्वेश्वर दयाल सक्सेना के काव्य में मुक्त छन्द

सर्वेश्वर उन नये कवियों में से हैं जिन्होंने न केवल नयी रोचक और विश्वसनीय कविता लिखी है वरन् उनमें से भी हैं जिनका सृजन सघर्षपूर्ण होने के साथ-साथ मुक्त छन्द तथा नये कविता-प्रतिमानों से भरपूर है। उनका मुक्तछन्दों में आस-पास के तिक्त-मधुर, सगत-असगत, राजनैतिक सामाजिक और निर्जा सदर्थों का एक सही मानचित्र मिलता है। नयी कविता की विकास यात्रा में जिन कवियों का योगदान है, उनमें सर्वेश्वर के निशान गहरे हैं, उनकी पहचान साफ और अलग है। मध्यवर्गीय जिन्दगी को निकट से देखकर उसमें घटित सब कुछ को गहरी नजर से पकड़कर जिस सहज और इमानदार शिल्प (शिल्प) में सर्वेश्वर ने ढाला है वसी स्थिति नये मुक्तछन्द कारों में किसी अन्य की नहीं है।

यू तो हर सृजन किसी न किसी दबाव का परिणाम होता है, पर सर्वेश्वर का सृजन अनेक कारणों का प्रतिफल है। इस सम्बन्ध में उनका कहना है कि मैंने स्वयं कविता लिखने की लाचारी न महसूस की होती यदि—“अधिकांश पुराने कवि ‘छन्द’ और तुक की बाजीगरी के नशे में काव्य-विषय की एक सकीर्ण परिधि में घिरकर व्यापक जीवन के सघर्ष को भूल न गये होते और उन्हें कविता के विषयों में से निकाल न देते, यह माना गया होता कि ससार का कोई भी विषय कविता का विषय है और कवि की दृष्टि इतनी व्यापक होनी चाहिए कि वह उस कोण से भी देख सके जहाँ से वह सम्वेदना को छूता हो, यह सत्य स्वीकार कर लिया जाता है कि भावनाओं की नयी परतें खोलने और सम्वेदना के गहनतम स्तरों को छूने के लिए कविता ने सदैव नये रूप विधान धारण किये हैं—वर्तमान मठाधीश कवि अपनी औकात घटने के डर से नये प्रयोगों के खिलाफ उछल-उछल कर चिल्लाते नहीं, उन्हें गलत कहने के लिए दलबन्दी न करते, रिश्ते न देते, बल्कि सद्भाव से उन्हें अपनाते अपनी प्रतिभा का (यदि वह है तो) उपयोग रचनात्मक स्तर पर करते, बदलते युग और मूल्यों के अपनाने के लिए अपने सीने चौड़े करते और अपनी दृष्टि प्रखर करते।”

जाहिर है कि सर्वेश्वर ने व्यापक जीवन सघर्ष, वर्ण्य विषय की विविधता-विस्तृति, कवि दृष्टि की व्यापकता, नयी संवेदनाओं की अभिव्यञ्जना तथा तदनुकूल मुक्तछन्द के लिए लिखा है। वे अपने सृजन के दौरान बराबर यह महसूस करते हैं कि नये सर्जक को अनेक सघर्ष झेलने पड़ते हैं। वे सघर्ष न केवल बाह्य होते हैं अपितु आन्तरिक भी होते हैं। सर्जक वही है जो बदलते परिवेश में नये उभरते मूल्य मानों को अपनाता हुआ अपनी दृष्टि को माजता है और रचनात्मक स्तर पर अपनी प्रतिभा का उपयोग करता है। मुक्तछन्द के रचनात्मक स्तर पर सर्वेश्वर की काव्य प्रतिभा को अबाध रूप से देखा जा सकता है। छन्द के स्तर पर ही नहीं बल्कि अनेक स्तरों पर उनकी काव्य गत संवेदनाओं में वैविध्य है नवीनता है और उनकी अभिव्यञ्जना नये रूप विधान द्वारा की गयी है। “काठ की घटियाँ” से लेकर जंगल का दर्द” तक की उनकी कविता यात्रा मुक्तछन्द की स्वीकृति है।

एक लाश खड़ी करके

दूसरी लाश उसके सर पर लिटा दी गयी है,
 तार्कि उसकी छाह तले
 ठण्डक के एंठे हुए
 दा बेहोश जहरीले साँपो के फन
 एक ही कमल की पखुरी पर
 सुलाये जा सके”¹

एवम्—

जब भी/ भूख से लड़ने/ कोई खड़ा होता है/
 सुन्दर दीखने लगता है/ झपटता बाज/ फन उठाये साँप/
 दो पैरो पर खड़ी/ कोंटो से नन्ही पत्तियाँ खाती बकरी/²

‘गिलास को आधा रख देने से गिलास की क्षमता नष्ट नहीं होगी यह एक स्थिति है/ नियति नहीं/ स्थिति आसानी से बदली जा सकती है केवल थोड़ी सी हरकत जरूरी है/ तुम्हे हाथ बढ़ाना होगा/ ओर अपने ही भाँतर कहीं/ बोतल की कार्क खोलनी होगी/³

‘पचास करोड़ आदमी खाली पेट बजाते/ ठठरियाँ खड़खड़ाते/
 हर क्षण मेरे सामने से गुजर जाते है/ झाँकियाँ निकलती है/
 दोग की विश्वासघात की/ बदबू आती है हर बार/ एक मरी
 हुई बात की/ लोक तन्त्र को जूते की तरह लटकाये/ भागे जा रहे है
 सभी/ सीना फुलाये ।’⁴

सर्वेश्वर के मुक्तछन्द की जनभाषा मे वक्रता और व्यजनाये गहरी है/ सीधे और मामूली से शब्दों के द्वारा कवि ने गहरी व्यजनाएँ दी है। इसके लिए उनकी भाषा व्यग्य भाषा भी बनी है। उदाहरण के लिए ये पंक्तियाँ देखिए—

क्यो हर काव्य टूटा है
 क्यो हाथ पैर कटा हुआ है
 क्यो हर चेहरा मोम का है
 क्यो हर दिमाग कूड़े से पटा हुआ है

1 काठ की घटियों ‘पीस पेजोडा’ पृ 361

2 ‘जगल का दर्द’-पृ 35

3 ‘जगल का दर्द’-पृ 51

4 गर्म हवाएँ-पृ 15

क्या यहाँ कोई जिन्दा नहीं है

मैं एक मक्खी की तरह

खुद अपने ऊपर भिन भिनाने लगता हूँ

दिल्ली की इन सड़को पर ।¹

इसी के साथ मुक्तछन्द में विरचित ये पक्तियाँ भा देखिए जिसमें कवि ने मामूली से शब्दा का सहारा लेकर गहरा अर्थ सकेत दिया है—

गरीबी हटाओ सुनते ही

वे हर घायल कान को अपनी जबान से चाटने लगे

और ठीक उनके माप के शब्द बोलने लगे

जब कान छोटे होते शब्द छोटे कर देते

इस खींच तान में शब्द टूट गये

और पहचान से परे हो गये

फिर उन्होंने अपनी जबाने सिल ली ।²

कवि का अनुभव ही यहाँ अभिव्यक्ति बन कर पाठक की सम्वेदना में प्रविष्ट हो जाता है। मुक्तछन्द लय पर आधारित अर्थ के ऐसे ही अनेक सूक्ष्म स्तर सर्वेश्वर की कविताओं में मिलते हैं। वस्तुतः सर्वेश्वर ने जनभाषा के तहत भाषा की अनेक छिपी शक्तियों को उजागर किया है अनेक स्थलों पर उनकी व्यंग्य प्रवृत्ति मुक्तछन्द के माध्यम से भाषा की आत्मा में प्रविष्ट होकर ऐसी गहरी व्यञ्जनाएँ देती हैं कि पाठक उस शब्द-संयोजन पर विस्मित विमुग्ध हो उठता है।

सर्वेश्वर को प्राचीन छन्दों के प्रति कोई मोह नहीं है। उनकी कविता विशुद्ध मुक्त छन्द पर आधारित है। लयात्मकता उनके मुक्तछन्द की विशेषता है। जनजीवन के शब्दों, जाने पहचाने मुहावरों और लोक विश्वासों को अनुभूति में लपेट कर सर्वेश्वर ने इस प्रकार प्रस्तुत किया है कि उनकी भाषा व्यञ्जक, ध्वनिमूलक, प्रतीकमय और बिम्बयुक्त होकर प्रेषणीयता का एक खुला ससार रचती दिखायी देती है। मुक्तछन्द कविता की यह प्रेषणीयता उनकी प्रेमिल अनुभूतियों को उसी तरह पाठकीय सम्वेदना का हिस्सा बना गयी है जैसे परिवेश के त्रासद और भयावह रूप को बनाती रही है।

सर्वेश्वर के काव्य में तुकान्त तथा अतुकान्त दोनों ही तरह के मुक्त छन्द मिलते हैं। 'कैसी विचित्र है यह जिन्दगी' कविता तुकान्त मुक्तछन्द में लिखी गयी है जिसमें जीवन-व्यापी विसर्गतियों, हर क्षण मिलने वाले अविश्वास, आशका, भय और कितनी ही व्यथा देने वाली स्थितियों का यथार्थ अंकन हुआ है। इस लम्बी कविता में अनेक बिम्बों के माध्यम से जिन्दगी की अवस्था, असम्भावित आत्मीयता तथा इस आत्मीयता से उत्पन्न त्रासद स्थितियों को देखा जा सकता है—

1 'कुआनो नदी' पृ 29

2 कुआनो नदी पृ 45

किसी विचित्र है यह जिन्दगी
 जिसे मैं जीता हूँ
 एक सड़ा कपड़ा जो फटता जाता है
 ज्यो-ज्यो सीता हूँ
 जब कभी काढ़ने चलता हूँ
 कोई सुन्दर फूल
 एक पैबंद लगाता हूँ
 और इस तरह बनाता जाता हूँ
 एक लबादा, जिसे हर बार ओढ़ने पर
 थर्राता हूँ फिर भी ओढ़ता हूँ।¹

सर्वेश्वर दयाल सक्सेना के सभी काव्य संग्रह मुक्त छन्द में ही रचित हैं। वर्णिक आर मात्रिक मुक्त लयों पर आधारित सर्वेश्वर की कविता की विशेषता है कि वे भावाभिव्यक्ति में कहीं भी शिथिल नहीं हैं। 'एक सूनी नाव' कविता संग्रह की निम्न कविता चन्द लाइना में किस तरह से व्यक्त हुई है देखा जा सकता है—

दृष्टियाँ असख्य मिलती हैं
 लेकिन किसी भाँ पुतली में
 मुझे अपना अक्स नहीं दिखता
 हर सम्बन्ध की सीढ़ी से उतरने के बाद
 मैं और अकेला छूट जाता हूँ
 इस मृत नगर में।²

यह मुक्तछन्द पूर्णतया गद्यात्मक होने बावजूद भी काव्य की लयात्मकता तथा कविता होने के भाव का कहीं भी परित्याग नहीं कर रहा है।

सर्वेश्वर ने अपनी मुक्तछन्दात्मक रचनाओं में सूक्तियाँ और मुहावरों को भी पर्याप्त स्थान दिया है। मुक्त छन्द के माध्यम से भावुक मनोवेगों को यदि प्रेमिल कोमल शब्दों से मूर्तित किया गया है तो अनुभव की खराद पर रख कर जो चिन्तन उभरा है उसे प्रभावी सूक्तियों में कहा गया है। सूक्तियों में ढल कर किन्तु वैचारिक आग में तपकर सर्वेश्वर के मुक्तछन्द का जो रूप बना है उसकी बानगी यह है—

“रगो में खून खौला है

1 'बॉस का पुल'-पृ 72

2 'एक सूनी नाव'-पृ 36

पर हर बार अगीठिया मे तमतमाए चेहरा पर ही सकी गयी ह”

× × × ×

चन्द कोयले ही अगर जल उठ

तो बाकी गीले कोयले भी आग

पकड लेते है”

× × × ×

“याद रखो, फैसले पर न पहुँचा हुआ आदमी

फैसले पर पहुँचे हुए आदमी से

ज्यादा खतरनाक होता है।”

× × × ×

‘स्वाभिमान से मरते हुए आदमी की

एक उपेक्षा भरी हँसी

बुलेट से ज्यादा गहरा घाव करती है”

× × × ×

“एक कटी हुई जबान

करोड़ो सिली हुई जबानो को खोल देती है”

× × × ×

“सॉप का फन नहीं है यह आजादी की भावना

जिसे तुम कुचल दोगे

यह एक सुगंधि है

जो एक सड़ते नाबदान मे

सारी दुनियाँ के सुअरो के घुघुआते बैठ जाने पर भी

नष्ट नहीं होगी।”¹

ऊपर से देखने पर कविताओं के ये टुकड़े कथन मात्र या वक्तव्य लग सकते हैं। किन्तु जिन कविताओं के ये टुकड़े किये गये हैं वे पूरी की पूरी कविताये वैचारिक तपन के परिणाम स्वरूप लिखी गयी सशक्त मुक्तछन्द रचनाये हैं।

अज्ञेय की भाँति सर्वेश्वर मे भी वाक् लय अधिक है। कहीं-कहीं उन्होंने लोक संगीत, लोकभाषा, लोकबिम्ब

या लोक सम्बेदना की उमग को सम्बेदना में ग्रहण करते हुए नया रूप प्रस्तुत किया है। कहने के ढंग में इतनी गति है कि इस छन्द ने एक विशिष्ट प्रकार की सम्वादात्मकता को सस्कारित और सपादित किया था। रूखी गद्यात्मकता उनमें नहीं है एक समर्थ कवि के पास अभिव्यक्ति के जो उपकरण होने चाहिए जिनमें अर्थालय का भी स्थान आता है, सर्वेश्वर के काव्य में विद्यमान है।

पारम्परिक छन्द 'काठ की घटिया' में है। हाइकूडग के छन्द जिनमें तीन चरण मिलते हैं उसके भी एक दो उदाहरण मिलते हैं जैसे—

उद्यान में

उड़ रही है तितलियाँ

बसत के प्रेम पत्र।¹

स्वराघात द्वारा ध्वनि अथवा गति की व्यवस्था ही छन्द का आधार है। सर्वेश्वर की कवितायें लय, गति का परिभाषित प्रवाह एवं अर्थबोध कराने वाली नैसर्गिक भूमि हैं।

सर्वेश्वर ने लोक रागों का प्रयोग अपना कविता में किया है जिसमें लोक धुना को प्रश्रय मिला है। इन लोक धुना ने सर्वेश्वर की कविता को लोकगीत और लोक जीवन से जोड़कर और प्रभावशाली बना दिया है।
उदाहरण—

नदिया किनारे, हरी हरी घास

आओ मत आओ मत

यहाँ आओ पास

क्या घाबला, मोर घरौदा, बैठी चित्र उरेदी

ए हो, ए हो, ए हो, ए हो।²

सर्वेश्वर ने गजलो के लय के छन्द भी निर्मित किये हैं किन्तु इसका क्रमायोजन नूतन है या कहना चाहिए कि परम्परागत छन्दा का नव रूपान्तरण है। गाने की सुविधा के लिए अन्त में अन्त्यानुप्रास होता है—

अजनबी देश है यह, जो यहाँ घबराया हूँ

कोई आता है यहाँ पर न कोई जाता है

जागिए तो यहाँ मिलती नहीं आहट कोई

नींद में जेस कोई लौट-लौट आता है।³

उर्दू में गजल, रुबाई, अजनबी कमीदा प्रचलित छन्द हैं इनमें से गजल और रुबाई को मिलाकर सर्वेश्वर

1 सर्वेश्वर 'जगल का दर्द बसत का राग,' पृ 117

2 कविनाये, 'एक-एक चरवाहों का युगलगान,' पृ 97

3 नदी, 'अजनबी देश है' यह पृ 23

ने छन्द बनाया है, छन्द रचना ही नही शब्द रचना भी उर्दू में प्रमाणित है। सर्वश्वर न भावयुक्त लय और नूतन छन्द योजनाआ द्वारा मुक्त छन्द को अधिकाधिक प्रेषणीय बनाया है।

मुक्तछन्द रचनाविधान में सर्वेश्वर कही से भी अपने समकालीन नयी कविता के कविया से कम नहीं है। मुक्तछन्द की पहचान, परख और उपलब्धियों में सर्वेश्वर की जगह काफी ऊँची है। पुराने बन्धनमयी छन्दों की राह छोड़कर नया सीधा सरल और आत्मीय लिखने, जीवन की छोटी से छोटी स्थितियों को करीब से देखने समझने और मुक्त छन्द में टालने, व्यर्थ के शब्दाडम्बर व आरोपित शिल्प से कविता को बचाने, दमघोटू वातावरण में निरन्तर अर्थहीन होते जा रहे मानव और जीवन को मूल्यान्मुख करने तथा सांस्कृतिक बाध को उजागर कर मुक्तछन्द को विकास की सही सशक्त शृंखला के रूप में रखने में सर्वेश्वर का यागदान अविस्मरणीय रहेगा।

मुक्ति बोध और उनका मुक्तछन्द

मुक्तिबोध से पहले मुक्तछन्द की अनेक शैलियाँ प्रचलित हो चुकी थीं। हिन्दी में द्विवेदी युग के कवियों ने उर्दू बहरा का प्रयोग बहुतायत रूप से किया। निराला, पन्त, प्रसाद आदि छायावादी कवियों ने वर्णिक और मात्रिक लयों के आधार पर मुक्तछन्द में कविताये लिखी। अन्त्यानुप्रास और पदान्तर प्रवाही लय का प्रयोग भी इन्होंने किया। विदेश में द्विटमैन और लारेसने हेट्रिकल पद्धति पर मुक्त छन्द का विकास किया और इलियट आदि ने उसे वाक्य लय का स्कार दिया। अति यथार्थवादिया की गद्य कविताये भी प्रसिद्ध हैं।

मुक्तिबोध का झुकाव हिन्दी में प्रचलित शैलियों की ओर ही अधिक रहा है। उनकी मुक्त या बद्ध सभी कवितायें मात्रिक या वर्णिक लय के आधार पर लिखी गयी हैं मात्रिक लय वाली रचनाये सख्या में अधिक हैं। उनके विवेचन से पूर्व यह बता देना आवश्यक है कि मात्रिक लय हिन्दी की प्रकृति के सर्वाधिक अनुकूल है।¹ निराला ने मुक्तछन्द की सफलता के लिये कविता की लय को आधार माना था परन्तु डॉ॰ रामविलास शर्मा के अनुसार उनकी अधिकांश कवितायें ऐसे मुक्त छन्द में नहीं सानुप्रास मात्रिक छन्दा में हैं।² उन्होंने यह भी स्वीकार किया है कि मुक्तछन्द का वास्तविक महत्व बोलचाल की लय को अपनाने में है और यह कार्य मात्रिक छन्दों में भी बखूबी हो सकता है।

मुक्तिबोध ने 'तारसप्तक' के प्रथम संस्करण में संग्रहीत सभी रचनाओं को मात्रिक लय में बाँधा है। "मृत्यु और कवि" "नाशदेवता," "मैं उनका ही होता" आदि रचनाये 6 मात्राओं के चरणों में बंधी हैं। 'अशक्त' में 19 और 'विहार' में 8 मात्राओं के चरण हैं। "पूँजीवादी समाज के प्रति" में तीन तीन सप्तको यानी 21 मात्राओं के चरण बने हैं और सप्तको में चतुष्को के बाद त्रिक रखे गये हैं। 'आत्मा के मित्र मेरे', 'दूर तारा' और 'आँखें खोल' भी सप्तको की लय में लिखी गयी हैं परन्तु उसमें प्रायः त्रिकों के बाद चतुष्क आये हैं। मेरे अन्तर और सृजन क्षण शीर्षक कविताएँ अष्टको की लय पर चली हैं। नूतन अह में भी प्रायः यही लय उभरती है। 'आत्म सम्वाद' में हिन्दी के अनेक प्रसिद्ध मात्रिक चरणों का मिश्रण है। 'व्यक्तित्व और खण्डहर' में 16 या 15 मात्राओं के चरण बीच-बीच में आते रहते हैं। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि मुक्तिबोध को अष्ट मात्रिक और सप्त मात्रिक लय आरम्भ से ही प्रिय रही हैं। मुक्तिबोध रचनावली के अन्तर्गत प्रारम्भिक

1 मात्रिक छन्दों का विकास पृ 157 एवं पल्लव पृ 35

2 निराला की साहित्य साधना, भाग पृ 532-33

रचनाएँ" (1935-1939) में संग्रहीत कविताएँ भी इस निष्कर्ष की पोषक हैं 'चाद का मुँह टढ़ा है' की मात्रिक लयाधार वाली सभी कविताओं में इन्हीं लय खण्डों की आवृत्ति है। संग्रह की कुल 28 कविताओं में से 14 की लय अष्टमात्रिक या सप्तमात्रिक है कविता सख्या 2,7,14,16,17,19,23, और 26 में अष्टको की तथा 1,3,13,20,21, और 25 में सप्तको की आवृत्तियाँ हैं। "भूरी भूरी खाक धूल" की कविता सख्या 13,14,16,21,28,33,34,35,37,44,46 और 47 में अष्टको की आवृत्तियाँ हैं। इसी संग्रह की 'गुथे तुमसे, विधे तुमसे' शीर्षक कविताओं में त्रिका के बाद चतुष्क रखे गये हैं।

मुक्तिबोध की सप्तमात्रिक लय वाली कविता में सप्तक का एक अन्य रूप भी मिलता है। उसमें एकल क बाद षट्कल आता है। विधाता छंद में ऐसे ही सप्तको की आवृत्तियाँ होती हैं यह लय भी प्रसिद्ध रही है। 'चकमक की चिनगारियाँ' शीर्षक कविता मुख्यतः इसी लय के आधार पर लिखी गयी है उदाहरणार्थ निम्न पंक्तियाँ देखिए—

अधूरी आर आर सतही जिन्दगी के गर्म स्तरा पर—

कि वेंसी चीखती कविता बनाने में लजाता हूँ—

अचानक आसमानी फासला में स—

'अन्त करण का आयतन,' 'भूल गलती' आदि में भी यही सप्तक है मात्रिक सप्तको या अष्टको की आवृत्ति से वेग तो बढ़ जाता है परन्तु लम्बी कविताओं में उनसे एक रसता और शैथिल्य की सम्भावना हो जाती है। मुक्तिबोध की उक्त कविताएँ असाधारण लम्बाई के बावजूद ऐसे दोषों से प्रायः मुक्त हैं। मात्रा क्रम निभाने के लिए कवि ने ह्रस्व-दीर्घ का मनमाना प्रयोग नहीं किया है। शब्दोच्चारण में ईषद अन्य व्याकरण कही कही दिखता है।

कुछ अपवाद-स्थलों को छोड़ दे तो सर्वत्र सामान्य भाषा का सहज उच्चारण ही छन्दों की सान पर चढ़कर धारदार बना है। कवि के शब्दों में कह लीजिए विलक्षण गद्य सगीतावली की सृष्टि होती है। इस गद्य सगीत या गद्य छन्द का अर्थ यह है कि वाक्य रचना भी प्रायः गद्यवत् होती है। मात्र छन्द निर्वाह के लिए सामान्य भाषा का विन्यास बदला नहीं जाता। उदाहरणार्थ—

(क) अधूरी और सतही जिन्दगी में भी

जगत् पहचानते, मन-जानते

जी-मागते तूफान आते हैं।

व उनके धूल-धुधले, कर्ण-कर्कश

गद्य छन्दों में

तड़पते भाव दुनियाँ छान आते हैं।¹

(ख) दिवाल ले रही आलाप,

पत्थर गा रहे हैं तेज

तूफानी हवाएँ धूम करती गूँजती रहती ।¹

मुक्तिबोध ने साँस का खींचकर साधने का अभ्यास तार सप्तक से ही आरम्भ कर दिया था। पूँजीवादी समाज के प्रातः जैसी कविताओं में इस अभ्यास का चिह्न देखे जा सकते हैं। मुक्ति बोध से पहले प्रसाद और निराला ने भी प्रदीर्घ वाक्य लिखे परन्तु उनमें गद्य की बनावट प्रायः दुर्लभ है। गद्य भाषा के इस सफल विन्यास का कारण यह है कि कवि की 'मानसिक प्रतिक्रिया' उसके अभ्यन्तर में गद्यभाषा को लेकर उतरती है।²

मुक्तछन्द के अतिरिक्त मुक्तिबोध की इस सफलता का एक मुख्य कारण शब्दचयन के आग्रहों से मुक्ति है। भाव और लय के अनुकूल वह देशी-विदेशी, तत्सम, तद्भव शब्दों का मुक्त व्यवहार करते हैं। "उनके आर्कस्ट्रा में स्वरकार या वादक, के साथ तजुबेकार साजिन्दे ढ़बाढ़ब तबला पीटते हैं। उनके स्थापत्य में 'रोशन घर के अधरे शून्य टॉवर' किरने फेंकते हैं। उनके दिव्य दर्शन में प्रस्तर सतह कॉप तड़पकर टूटती हैं और उत्कलित होता है प्रज्वलित कमल' तूफानी लय में हिस्ट्री जुग्राफिया, क्यूबा, लुमुम्बा मनो-आकार-चित्रा विश्व घटनात्मक, रक्त इतिहासी आदि विचित्र शब्द भी लुढ़कते बहते एक विलक्षण गूँज छोड़ जाते हैं। इस गूँज से अलग करके किसी कविता की शब्दावली को सुघड़ या अनगढ़ कहना बेमानी है। पत आर ईलियट जैसे सभी शब्द पारखी यह मानते हैं कि शब्दों की सत्ता इस गूँज या राग के सन्दर्भ में ही सार्थकता प्राप्त करती है।³ निम्न उदाहरणों से इसे स्पष्ट किया जा सकता है—

(1) जो मेरे सहचर मित्र

क्षितिज के मस्तक पर नाचती हुई

दो तडिक्लताओं में मैत्री रहती ही है।⁴

(2) मेरे कोब्रा, ओ क्रेट पुष्ट पायथन

तम विशेषज्ञ, प्रज्वलन्त मन

ओलहरदार रफ्तार, स्याह बिजली

भूलोक-विपथ- विज्ञान-गणित शास्त्री,

तम-छायाआ द्वारा प्रकाश पथ के ज्ञाता

आज की श्याम भूताकृतियों के द्वारा ही

कल की प्रकाश-छवियों के ओ दर्शन कर्ता।

विष-रसायनिक चिकित्सक,

1 'चौद का मुँह टेढ़ा है' पृ 161

2 मुक्ति बोध रचनावली (पाँच) 189

3 मुक्ति बोध सकल्प-नात्मक हिन्दी कविता डॉ जगदीश कुमार पृ 40

4 चौद का मुँह टेढ़ा है। पृ 107

पंडित कर्कोटक

ओ जिप्सी, जग-पर्यटक अथक

तक्ष मेरे¹

रागात्मक कविताओं की लहरदार रफ्तार में मात्रात्मकता के बावजूद एक रसता का अभाव है। इस लिए सात या आठ मात्राओं की नियमित लय में भी वर्णक्रम वैविध्य की कमी नहीं है। उदाहरणार्थ 'ओ काव्यात्मक फाणिधर' की आरम्भिक पक्तियाँ देखिए—

वे आते होंगे लोग____,

अरे, जिनके हाथों में तुम्हें सौपने ही होंगे

ये मान उपेक्षित रत्न।²

इन तीनों पक्तियों में आये 6 अष्टकों में से चार का वर्ण क्रम निम्नांकित रूप में असमान है (1) 5555 (2) 55 115 (3) 11555 (4) 5 155 ।

वर्णक्रम की भिन्नता के अतिरिक्त एक रसता भग करने वाले अन्य तत्व भी देखे जा सकते हैं। कहीं मात्राओं में घटी बढ़ी है तो कहीं पदान्तर प्रवाही लय है। कहीं पदान्त में लय का अनपेक्षित विराम है। कहीं अपेक्षित वर्णक्रम का व्यति क्रम है कहीं लयभग है। कुछ उदाहरण देखिए—

(क) आत्मा मेरी

उस ज्वलन की भूमि में तू स्वयं बिछले।³

(ख) अरे अमंगल तास घृणित आनन्द

मरण के सदा उपासक⁴

(ग) उन्हीं को अग्नि-क्षोभी धूम____

मुझे मालूम

कैसे विश्व घटना क्रम⁵

क की पहली पक्ति में सात के स्थान पर नौ मात्राये हैं। ख में आनन्द का नन्द अगले पद से मिल कर अष्टक बनाता है। इसलिए लय पदान्तर प्रवाही है। ग में धूम के लय को अनपेक्षित विराम दिया गया है, अन्यथा उसके बाद त्रिकल के स्थान पर चौकल आता। इसलिए इनमें लयभग मानना चाहिए।

मुक्तिबोध की एक प्रसिद्ध कविता 'मुझे पुकारती हुई पुकार' की लय उभयाश्रित मानी जा सकती है।

1 वही, पृ 137

2 चाँद का मुँह टेढ़ा है' पृ 130

3 सातसप्तक पृ 51 .

4 वही पृ 64

5 चाँद का मुँह टेढ़ा है' पृ 157

उसम मुख्यत लघु गुरु वर्णों का क्रम रखा गया है। वर्णों का यह क्रम पच-चामर नामक वर्णवृत्त में रहता है। प्रसाद की 'हिमाद्रि तुंग श्रृंग से' जैसी रचनाये इसी छंद में लिखी गयी है। फिर भी उक्त कविता की लय को पूर्णतया वर्णिक नहीं माना जा सकता। बीच-बीच में लघु गुरु के स्थान पर त्रिलघु आ जात है।

मुक्तिबोध के काव्य में मात्रालय के व्यवहार का औचित्य काव्य लय की दृष्टि से भी प्रेक्ष्य है। इतिहास बताता है कि अष्टको की लय कथात्मक और प्रगीतात्मक काव्यों में विशेषतः व्यवहृत हुई है। छायावादी प्रगीत काव्य में भी सप्तको या अष्टको का लय प्रधान है। माचवे के अनुसार हिन्दी में व्यवहृत चार प्रकार के मुक्त छन्दा में से अष्टमात्रिक लय वाला मुक्तछन्द बहुप्रचलित है।¹ अतः कथात्मक और प्रगीतात्मक कविताओं में मात्रिक लय का व्यवहार अद्यतन स्वीकृत परम्परा से पुष्ट है।

मुक्तिबोध की मात्रिक लय वाली कविताये प्रगीतात्मक मानी जा सकती है। इस चाँड़े ऊँचे टीले पर जैसी कविता की कथात्मकता और नाटकीयता का स्वयं कवि ने आभास और मरीचिका मानकर उसे विशुद्ध आत्मगत काव्य कहा है।² अन्य कथात्मक कविताओं के विषय में भी यही बात स्वीकार की जा सकती है। मुक्तिबोध को मात्रिक लयवाली कविताओं में सुदीर्घ वाक्या को गद्य का प्रवाह ही नहीं आवेग भी प्रदान किया है।

इन मात्रिक लय वाली कविताओं के अतिरिक्त 'चाँद का मुँह टेढ़ा है' और 'भूरी-भूरी खाक धूल' की शेष सभी कविताये और तार सप्तक (द्वि. स) की आत्मवक्तव्य शीर्षक कविता कर्णिक लय में लिखी गयी है। तार सप्तकीय कविता के अतिरिक्त अधरे में, चम्बल की घाटी में, एक स्वप्न कथा, एकभूतपूर्व विद्राही का आत्मकथन, चाँद का मुँह टेढ़ा है लकड़ी का बना रावन, दिमागी गुहाधकार का ओराग उठाग आदि प्रसिद्ध कविताये इसी वर्ग में आती हैं। ये कविताये प्रायः आत्म कथात्मक शैली में लिखी गयी हैं। काव्यात्मक नाटकीयता की दृष्टि से मुक्तिबोध की सफलतम रचना अधरे में है।

वर्णिक मुक्तछन्द की लय गद्य के निकटतम पहुँच जाती है। इस लिए उसमें गद्यात्मक लय की अनेक विशेषतायें स्वयं आ जाती हैं गद्य की लय पद समूहों वाक्य खण्डों आदि के प्रयोग में तुल्यता, तार्किक क्रम स्वाभाविक शब्दोच्चारण, व्याकरणिक विन्यास और स्वाभाविक यति विधान आदि में निर्मित होती है। वाक्य लय की ये विशेषताये मुक्तिबोध के काव्य में सर्वत्र देखी जा सकती हैं यथा—

1 गौर-वर्ण, दीप्त-दृग सौम्य मुख

2 चाहे जहाँ, चाहे जिस समय उपस्थित

चाहे जिस रूप में

चाहे जिन प्रतीकों में प्रस्तुत

3 दुखों के दागों को तमगो सा पहना

अपने ही खयालों में दिन रात रहना

असग बुद्धि व अकेले में सहना

1 निराला और मुक्तछन्द पृ 81-82

2 एक साहित्यिक की डायरी पृ 42

(बाहर कोई नहीं, कोई नहीं)^१

गद्य और पद्य दोनों की भाषा का संगीत ध्वनियों की आवृत्तियों से बढ़ जाता है मुक्तिबोध ने इन विधियों के काव्यात्मक प्रयोग भी प्रचुरता से किये हैं। एक उदाहरण दृष्टव्य है—

जिन्दगी के...
 कमरो में अधरे
 लगाता है चक्कर
 कोई एक लगातार
 आवाज पैरो की देती है सुनाई
 बार-बार...बार बार
 वह नहीं दीखता...नहीं ही दीखता
 किन्तु वह रहा घूम
 तिलस्मी खोह में गिरफ्तार कोई एक,
 भीत-पार आती हुई पास से
 गहन रहस्यमय अधिकार ध्वनिसा
 अस्तित्व जनाता
 अनिवार कोई एक।^२

यहाँ कोई एक खोह में गिरफ्तार घूम रहा है। काव्यनायक भीतभार आती हुई पैरो की आवाज को कान लगाकर सुन रहा है उस रहस्यमय ध्वनि में तन्मय है। उस अज्ञात व्यक्ति का अस्तित्व अनिवार्य हो गया है। बद्धता की इस मन स्थिति को व्यजित करती है—आकारान्त तुके, कोई एक, की आवृत्तियाँ द्विरुक्तियाँ और लगाता का सभग यमक। रहस्यमय व्यक्तित्व से सम्बद्ध हो जाने के कारण आव की तुके की बहुत बार आयी है। इसी तरह वाकई की तुके पहले-पहल पागल के प्रसंग में उभरी थी और बार में ठहर-ठहर कर आती गयी। टेक जैसी कुछ पक्तियों का आवर्तन भी इसी बद्धता के अनुकूल है। तुको का विचित्र आन्तरिक जमघट निम्नलिखित उदाहरण में देखिए—

दिन के उजाले में भी अधरे की साख है,
 रात्रि की काखों में दबी हुई
 सस्कृति-पाखी के पख है सुरक्षित ॥
 पी गया आसमान
 रात्रि की अधियाली सचाइयाँ घोट के,
 मनुष्यों को मारने के खूब है ये टोट के

1 सभी चाँद का मुँह टेढ़ा संग्रह से

2 चाँद का मुँह टेढ़ा है कविता भूल लगती

गगन में करप्पू है

जमाने में जोरदार जहरीली छी थू है।

यहाँ साख, काखो, पाखी और पख में अपूर्ण तुक है। इनके अतिरिक्त घाँटके, टोटके और फ्यू ह-थू हे आदि में तुको को अपूर्ण बनाने वाले अनुस्वार या विसर्ग आ गये हैं। इसी तरह की भिन्न स्वरों के साथ और आ, ए आदि स्वरों की भिन्न व्यंजना के साथ अवृत्तियाँ आर म, र आदि अनुप्रास भी यहाँ देखे जा सकते हैं।

इस प्रकार हम कह सकते हैं कि मुक्तिबोध ने मुक्त छन्द की मात्रिक और वर्णिक दोनों लयों को साथ रखा है। मुक्तछन्द को सफल बनाने वाली लगभग सभी नई-पुरानी विधियों का प्रयोग उन्होंने किया है। अनेक प्रयोगों में उन्हें प्रयोग वदिया से भी अधिक सफलता मिली है। इसलिए उन्हें नयी कविता की मुख्य धारा से विलगाने के लिए शिल्प की उपेक्षा का तर्क देना कम से कम मुक्तछन्द की दृष्टि से उचित नहीं है।¹ साथ ही इस कथन को तूल देना भी सही नहीं है कि उनके सारे प्रयोग वर्ण्य वस्तु को लेकर ही हैं।² वस्तु की नवीनता शिल्प को अप्रभावित कैसे छोड़ सकती है। अतः उक्त कथन में इतना ही सार है कि उनके प्रयोग वस्तु के चमत्कार का अनुसरण करते हैं साध्य नहीं रहे।

इस प्रकार हम देखते हैं कि निराला के पश्चात् दिनकर, बच्चन, अज्ञेय, माथुर, शमशेर मुक्ति-बोध, रघुवीर सहाय, नरेश मेहता, और धूमिल ने अपने व्यक्तित्व के अनुरूप मुक्त छन्द में काव्य रचना की। यद्यपि दिनकर प्रारंभ में यह सोचते भी नहीं थे कि मुक्त छन्द में सशक्त कविता रची जा सकती है, परन्तु अंत में उनकी राष्ट्रीय भावावेग पूर्ण कवितायें मुक्त छन्द में ही रची गयीं। 'कोयला और कवित्त' हो या 'उर्वशी' सर्वत्र ही दिनकर का राष्ट्रीय व्यक्तित्व मुक्त छन्द में ही खुलकर सामने आता है। प्रयोगशील बच्चन तो प्रारंभ से ही मानते रहे हैं कि 'मुक्त छन्द का प्रयोग आधुनिक युग की आवश्यकता है।' और इसी मान्यता के आधार पर चाहे 'बुद्ध और नाचघर' कविता हो या 'बंगाल का काल' या और कोई-सर्वत्र ही मुक्त छन्द का प्रचुर प्रयोग प्राप्त होता है। छन्द को काव्य भाषा की आँख मानने वाले अज्ञेय ने यद्यपि विशुद्ध परम्परागत छन्दों का प्रयोग किया है-परन्तु छन्द की आँधी ने उनको भी अपनी चपेट में लिया। 'अरी ओ करुणा प्रभामय' 'साझ सबेरे' 'कैसा है यह जमाना' जैसी अनेक रचनाओं में मुक्त छन्द सर्वत्र व्याप्त है-यह अलग बात है कि अज्ञेय मात्रिक और वर्णिक मुक्त छन्दों के क्षेत्र में ही अधिक विचरण करते हैं। "मैं कविता में मुक्त छन्द ही पसन्द करता हूँ" की घोषणा करने वाले गिरिजा कुमार माथुर ने मुक्त छन्द सबंधी मान्यताओं को अपने काव्य में निर्वाह करने का पूरा प्रयास किया है। चाहे 'नाश और निर्माण' 'नये साल की साँझ' या 'शाम की धूप' का प्रकृति-वर्णन हो या फिर 'धूप के धान' की गहन पीड़ा- ये सभी मुक्त छन्द में अपनी स्वाभाविक परिणति पाती हैं। 'निराला के प्रति और 'सूर्य अपोलो स्तुति' कविता में शमशेर ने अपने ऊपर निराला का प्रभाव स्वीकार किया है। उनकी काव्य - सवेदना और काव्य-शिल्प के गढ़न में निराला का हाथ रहा है। चाहे वे अपनी प्रिया को संबोधित कवितायें रही हो या अनुभूतिजन्य भावों का संयोजन-सर्वत्र निराला और मुक्त छन्द का असर देखा जा सकता है। 'राग', 'टूटी हुई-बिखरी हुई', 'आआ', 'नीला दरिया बरस रहा', 'बात बोलेगी', 'मुझे न मिलेगा आप' जैसी कवितायें मुक्त छन्दों में ही रची गई हैं। वस्तुतः शमशेर ने छन्दों वद्ध पक्तियों को तोड़कर और

1 नयी कविता (बाजपेई) पृ 81-82

2 नयी कविता एक साक्ष्य पृ 95

बोलचाल की लय को आधार बनाकर मुक्त छन्द में कविताये लिखी है। तुलसीदास की भाँति आधुनिक काल में यदि लोक तत्व कही हैं तो वह सर्वेश्वर में। वाक्यलय के धनी सर्वेश्वर लोक संगीत, लोकभाषा, लोकबिम्ब तथा लोक संवेदना को मुक्त छन्द में उतार देते हैं। काव्य में अर्थ-लय को महत्व देने वाले सर्वेश्वर की 'काँठ की घटियाँ' 'जंगल का दर्द', 'अजनवी देश है यह' इत्यादि कवितायें मुक्त छन्द में ही रची गई हैं। रघुवीर सहाय जनजीवन में रुचि लेने वाले कवि रहे हैं। अपनी पहली मुक्त छन्द में कविता 'नया वर्ष' से लेकर 'आत्म हत्या के विरुद्ध' और प्रसिद्ध कविता 'सीढ़ियों पर धूप में' तक उनकी मुक्त छन्द की सरिता निरन्तर प्रवहमान रहा है। रघुवीर जैसा यथार्थ दृष्टा कवि बिना मुक्तछन्द का सहारा लिये नग्नयथार्थ को रच भी नहीं सकता था। भयानक खबरों के कवि मुक्तिबोध ने समाज की सच्चाई को मुक्त छन्दों के माध्यम से ही प्रेषित किया है 'चाँद का मुँह' टेढ़ा है' में सकलित कवितायें मुक्तछन्द का सहारा लेकर तो लिखी ही गई हैं-उनमें कवि का दुर्धर्ष व्यक्तित्व भी समाया हुआ है। मुक्तिबोध ने नयी 2 शक्तियों का प्रयोग मुक्तछन्द में ही किया है। ससद से सड़क तक अपनी आवाज से मर्माहत कर देने वाले धूमिल आधुनिक काल के निराला हैं। भाव सप्रणयन में धूमिल को छन्दों की वैसाखी को त्यागना पड़ा है और मुक्तछन्द में रचनायें करना पड़ी हैं। चाहे 'ससद से सड़क तक हो या सयुक्त मोर्चा' या फिर 'अकाल दर्शन'-नग्न सामाजिक-राजनैतिक-आर्थिक सच्चाई मुक्त छन्द से ही प्रकट हुई है। नरेश मेहता शिल्पिक सजगता के कवि हैं। मेहता ने पारंपरिक छन्दों का तो प्रयोग नहीं ही किया है हाँ परम्परागत छन्दों के संयोजन से मिश्रित छन्द आवश्यक बनाया है। उन्होंने मुक्त छन्द प्रचुर मात्रा में रचे हैं—प्रसिद्ध कृति 'संशय की रात' इसका उदाहरण है। वस्तुतः उन्होंने कविता में लय को प्रधानता दी है।

अन्ततः, मुक्त छन्द की यह धारा यही विश्राम नहीं लेती है। यह निरन्तर प्रवहमान है। आज की राजनैतिक सामाजिक आर्थिक विषमताओं की परिस्थितियों में कवि की कृति छन्दों में रची भी नहीं जा सकती। आज कवि छन्दों की सत्ता को अस्वीकार कर मुक्त छन्द (और सही कहूँ तो छन्द-मुक्त) कविता रच रहा है।

उपसंहार

छन्द कविता का बाह्यांग ही नहीं अपितु उसका अनुशासक रहा है। छन्द के अनुशासन में ही रह कर कविता काव्य प्रेमिया के मन का हार बन सकने में सफल होती रही है, किन्तु कविता के आधुनिक परिवेश में प्रवेश करते ही आधुनिक कविता छन्द का अनुशासन तोड़ मुक्त छन्द के रूप में प्रवाहित होती हुई गद्यकविता और अकविता तक पहुँच गई है। आधुनिक कविता काल में भातेन्दु युग द्विवर्दी युग तक तो छन्द का अनुशासन बना रहा किन्तु छायावाद युग तक पहुँच कर छन्दा का यह अनुशासन टूट गया फलतः निराला, प्रसाद और पन्त की लेखनी से मुक्त छन्द का अजस्र स्रोत फूट पड़ा जो आज तक निरन्तर प्रवाहमान है।

वस्तुतः मुक्त-छन्द छन्दों का ही एक रूप है, छन्दों का अभाव नहीं। मुक्त-छन्द छन्दों की नियम बाध्यता से मुक्ति तो प्रदान करता है किन्तु कविता लेखन में स्वच्छन्दता को आश्रय नहीं देता। वस्तुतः मुक्त-छन्द मुक्त रह कर भी छन्द ही है। छायावाद युगीन कवितायः यथा राम की शक्ति-पूजा, प्रलय की छाया, परिवर्तन आदि छन्द की भूमि में छन्द मुक्ति की सार्थकता के ज्वलत प्रमाण हैं।

मुक्त-छन्दों में लय और नाद का अपना महत्वपूर्ण स्थान है निराला ने इसे 'आर्ट ऑफ़ रीडिंग' की सज्ञा से अभिहित किया है। छन्द मुक्त कविता में लय को परिभाषित करना कठिन है क्योंकि उसके निश्चित नियम नहीं हैं। लय क्या है, कविता में कैसे विन्यस्त होती है, सवेदनतम काव्यार्थ और अभिव्यक्ति की सम्पूर्णता से उसके क्या सम्बन्ध हैं जैसे अनेक प्रश्न लय को लेकर उठना स्वाभाविक है। इनका उत्तर पाये बिना यह प्रमाणित नहीं किया जा सकता कि आखिर लय की सार्थकता कविता में क्या है ?

बेवर ने स्वराघात और निराघात के प्रवाह से उत्पन्न ध्वनि तरंग को लय कहा है। फिर भी यह एकतान निरन्तरता नहीं हो सकती। क्योंकि भावना न तो सम्यक गति से प्रवाहित होती है और न ही उसमें निरन्तर एकरूपता पायी जाती है इसलिये भावना की अकृत्रिम अभिव्यक्ति के लिये प्रतिश्रुत लयात्मक कविता में आघात और निराघात का अनुपात ही नहीं लय का विस्तार और सकोच, क्रम और गति का बदलते रहना अस्वाभाविक नहीं है। फलस्वरूप वर्णों और वर्ण समुच्चयों के आवर्तों की जो प्रत्याशा छान्दस कविता से की जाती है तो भी इसमें काव्य भाषा इस तरह सजोई जाती है कि वह लयात्मक प्रभाव पैदा करते हुए सच्चे अर्थों में काव्य लय की माँग पूरी कर सके किन्तु शब्द चयन, स्थान, शब्दों के पारस्परिक सम्बन्ध, वस्तुभाव और ध्वनि तरंगों के सामञ्जस्य या टकराहट से लयात्मक प्रभाव उत्पन्न करने के स्वाभाविक बन्धन से लयात्मक कविता मुक्त नहीं है। कविता में जो व्याघात, विखण्डन, आरोह, अवरोह और लयाधार के परिवर्तन होते हैं उनके भीतर भावना को अपनी सच्ची रगत में पहचानने भाषा की सम्पूर्ण क्षमता को निचोड़ लेने, और ध्वनियों को अपने अबाध प्रसार या सकोच में उपलब्ध करके लय का प्रभाव बनाये रखने की कठिन चुनौती कवि के सामने रहती है।¹ बैन्जामिन हूस्कोवस्की का कहना है "कि व्यावहारिक रूप से कविता में लिखी गई हर चीज़ लय की रचना में योग देती है।" आज कविता में भाव और रूप रचने का जो दोहरा दायित्व कवि पर आ पड़ा है उससे दोनों स्तरों पर सहयोग किये बिना पाठक सिर्फ वाचक बना रह सकता है आस्वादक नहीं। इस तरह काव्य लय अर्थ और भाव सगति में ऐसा शब्द-विन्यास है जिसमें आरोह-अवरोह, साम्य-वैषम्य, सघात-व्याघात

सभी मिल कर प्रवाह उत्पन्न करते हैं ताकि प्रयोग में लाया गया प्रत्येक उपादान सक्रिय होकर कविता को विशिष्ट अर्थवत्ता और व्यञ्जना दे। उसकी प्रभावित्व को अधिक सघन और गत्यात्मक बनाय। कविता का यह विधान पाठक से तादात्म्य स्थापित कर उसे अपने भाव के साथ भी एकरस बना देता है। अज्ञेय की कविता 'तुम क्या जानो' इसके उदाहरण के रूप में दृष्टव्य है—

तुम क्या जानो

कितनी लम्बी होती है रात

अकली

सिसकी की'

यद्यपि इस कविता का लयाधार एक है किन्तु कविता की प्रत्येक पंक्ति का प्रथम अक्षर लय के प्रवाह एवं उसकी निरन्तरता में हलका सा व्याघात पहुँचाता है। सम्भवतः यहाँ पर अज्ञेय की सावधानी यह रही होगी कि ऐसा करने से प्रत्येक पंक्ति की लय को नये सिरे से उठाया जा सकता है। लय का यह विन्यास अर्थ और भाव विन्यास के अनुरूप है। दूसरी पंक्ति के भुक्त भोगी की व्यथा का पहली पंक्ति के अनुभूतिहीन व्यक्ति की सापेक्षता में रखने के लिये लय को दिया गया यह झटका भाव-विन्यास की मार्मिकता के लिये जरूरी था। दूसरी पंक्ति की लम्बाई रात की लम्बाई को ही प्रकट करती है, इसी प्रकार तीसरी और चोथी पंक्ति अपने अकेलेपन को अभिव्यक्ति देती है।

ऐसे सटीक लय विन्यासों के सन्दर्भ में रिचर्ड्स ने उन्हें अवचेतन का स्वतः प्रभाव कहा है। रिचर्ड्स ने ऐसा उस समय कहा होगा जब उसके सामने एक ही लय में प्रवाहित होने वाली कविताएँ रही होंगी। आज कविता अधिकांशतः स्वतः स्फूर्त न होकर आविष्कृत और कमाई हुई है—वह किसी अनिर्बन्धित मानस प्रवाह को तरंगों में चेतना के हस्तक्षेप से उत्पन्न होती है। उदाहरण के लिये भवानी प्रसाद मिश्र की 'अन्धेरी' कविता संग्रह को कई कविताओं में यह हस्तक्षेप देखा जा सकता है। एक ही कविता में लयात्मक वैविध्य के अनेक सजग प्रयोग समर्थ कवियों में मिलते हैं, यथा 'हसो हसो जल्दी हसो' काव्य संग्रह में रघुवीर सहाय ने 'चेहरा' नामक कविता में सात लयाधार प्रस्तुत किये हैं। स्पष्ट है कि हर प्रकार के चेहरे के लिये एक लयाधार है। कुछ उदाहरण दृष्टव्य हैं—

(1) चेहरा कितनी बिकट चीज है

जैसे-जैसे उम्र गुजरती है वह या तो

एक दोस्त होता जाता है या तो दुश्मन

(2) तू सुन्दर है

इसलिये नहीं कि तू डरी हुई है

तू अपने में सुन्दर है

काव्यलय न केवल सागौतिक लय की काल सापेक्षता अपने में साधती है वरन् वह चित्र, मूर्ति और वस्तु

की दिक् सापेक्ष लय को भी अपने म रचने की सामर्थ्य रखती है। रूप और स्थितिया म दिक् सापेक्ष लय अधिक चरितार्थ होती है।

आज का कविता जब वह अकविता और गद्य कविता तक पहुँच गई है, उसके अन्तः से छन्द के बन्धन की तरह हा लय का अभाव या लय मुक्ति का प्रभाव भी आ गया है। रचनाकार ऐसी लय हीन कविताओं को मुक्त-छन्द की ही कोटि में रखते हैं। वस्तुतः मुक्त-छन्द ऐसा नाम है जो समकालीन हिन्दी कविताओं में विद्यमान छान्दसिक रचना वैविध्य को लबादे सा ढाँके है। यह कहना कि समकालीन हिन्दी कविता मुक्त-छन्द में लिखी जा रही है, का अर्थ यह नहीं है कि ये कविताएँ किसी एक खास साँचे में ढली हुई हैं। वस्तु-स्थिति यह है कि अनिश्चित साँचों की अपार विविधता पर मुक्त-छन्द नाम की मोहर लगा दी जाती है। वस्तुतः इस वैविध्य को देखते हुए मुक्त-छन्द को दो भागों में बाँटा जा सकता है—लयाश्रित, लयवर्जित। लयवर्जित मुक्त-छन्द को गद्य कविता के व्यापक नाम से पुकारा जाता है। आज यह प्रश्न उठ रहा है कि ऐसी कविताओं को मुक्त-छन्द की कोटि में रखा जाय या नहीं, फिलहाल ऐसी कविताएँ मुक्त-छन्द के अन्तर्गत ही मानी जा रही हैं। लेकिन कुछ लोग अर्थ की लय और गद्य की लय का प्रश्न उठाते हुए कविता में गद्य के अनिर्बन्धित प्रवेश की वकालत करते रहे हैं उनमें कवियों की ही नहीं आलोचकों की भी निरकुशता प्रकट हुई है। लय न तो अकेले शब्द में होती है और न एकान्त अर्थ में। वह शब्द, अर्थ और अनुभूति की सम्प्रकृतता में ही फलित होती है। शब्द और अर्थ की विभाजित लय का न तो रचनागत महत्व है और न आस्वादन गत। क्योंकि सृजन करने और आस्वादन करने वाली मानसिकता उन्हें खण्डित रूप में नहीं ले पाती। अर्थ की लय को प्रतिपादित करने वाले आचार्यों का मानना है कि सम्पूर्ण कविता में अर्थ की अन्विति ही अर्थ की लय है। लेकिन क्या कोई भी ऐसी रचना हो सकती है जिसमें अर्थ की अन्विति न हो ? क्या गद्य रचनाओं में अर्थ की अन्विति नहीं होती ? वस्तुतः शब्द लय में ही अर्थ लय का अन्तर्भाव होता है जिस तरह अर्थ लय विरल शब्द लय शब्दों का खिलवाड़ भर है उससे कविता के किसी मार्मिक उद्देश्य की सिद्धि नहीं होती उसी तरह शब्द लय विरल अर्थ लय का कविता में कोई अस्तित्व मानना कविताके विशिष्ट व्यक्तित्व से ही इन्कार करना है।¹ इनके बीच की बारीक विभाजक रेखा की ओर इशारा करते हुए अज्ञेय कहते हैं “छन्द का बाह्य रूप काव्य रचना या योजना अन्विति पर निर्भर करता है और आन्तरिक रूप लय पर अनुभूति के खरेपन तथा उक्ति की प्रभावशीलता कवि के आन्तरिक अनुशासन से बँधकर काव्य लय का निर्माण करते हैं।” असल में शब्द और अर्थ की लय को अलग-अलग मानना ही उचित नहीं है, उन दोनों की अन्विति के बिना काव्यलय की सम्पूर्ण धारणा बन ही नहीं सकती।

जहाँ तक कविता में गद्य की लय का प्रश्न है, कि व्याख्या करते हुए रामस्वरूप चतुर्वेदी जी ने नई कविता, अक दो में लक्ष्मीकान्त वर्मा की कविता के ढग पर लिखी पक्तियाँ उद्धृत की फिर उसे बिना तोड़े ही वे सीधे-सीधे गद्य रूप में लिख कर स्वीकार किया कि “कविता का विन्यास गद्य का है और उसमें लय का अभाव है। जहाँ तक फार्म का सवाल है इस कविता तथा गद्य में कोई अन्तर नहीं रह जाता।” आगे वे लयात्मक कविता की परिभाषा देते हुए कहते हैं कि “पक्तियों में भावावेग का गुण होने से इसे गद्य कविता कहा जा सकता है, क्योंकि इनमें वस्तु कविता की है और विधान गद्य का है।” चतुर्वेदी जी के उक्त कथन को राष्ट्र कवि रामधारी सिंह दिनकर की निम्न पक्तियों से भी प्रमाणित किया जा सकता है यथा—

पक्षी आर बादल

ये भगवान के डाकिये है

जा एक महादेश स

दूसरे महादेश का जाते है ।

इनकी लाई चिट्ठियाँ,

हम नहीं वाँच पाते ह ।

नदी, पर्वत आर पहाड़

बाँचपाते है ।

कविता की उक्त पक्तियों को यदि कविता के रूप में न लिख कर एक ही पक्ति में गद्य के फार्म में लिखा जाये तो वह कही से भी अपने अन्दर कवित्व का निदर्शन नहीं करा पाती । वस्तुतः यहाँ पर विषय वस्तु, भाव प्रतिपादन तथा भावावेग कविता का है किन्तु उसका विधान एवं स्वरूप गद्य का है । अतः इसमें किंचित लयहोते हुए भी गद्य कविता के रूप में समझा जा सकता है ।

यह ठीक है कि गद्य यथार्थ की अभिव्यक्ति का साक्षात् विधान है, इसलिये यथार्थ को पूरी सामर्थ्य के साथ पकड़ने के लिये कविता को किसी न किसी सीमा तक गद्य के पड़ोस की आवश्यकता होती है परन्तु पड़ोसी प्रभावित कर सकता है, सहयोग दे सकता है न कि घर में घुस आता है । जबकि कविता के क्षेत्र में गद्य की यही स्थिति है । कविता में गद्य का समावेश सरचनात्मक दृष्टि से न होकर सचेतनात्मक दृष्टि से ही उचित है । अज्ञेय ने ठीक ही कहा है कि “आज की कविता बोल चाल की अन्विति माँगती है पर गद्य की लय नहीं माँगती है ।” गद्य की सामान्यीकृत भाषा, सवाद-गुण कुछ सीमा तक कविता को सहारा देते हैं । इसके अतिरिक्त गद्य का उपयोग लय निक्षेप के लिये कही अर्थ को अभिव्यक्ति देने के लिये या अवरोध के लिए या अन्य किसी ऐसी सार्थकता के लिये किया जाता है जो कविता को ताकतवर बनाती है । अनगढ़ता या अज्ञान के कारण कविता में गद्य के निष्प्रयोजन समावेश की वकालत करना कविता की जड़ काटना है । गद्य की लय या अर्थ की लय की सार्थकता तो तभी होगी जबकि कविता में लय होगी । जिसकी मुखर अभिव्यक्ति शब्द लय में होती है । नये कवि और आलोचक शब्दगत लय और भावगत लय का निरर्थक द्वन्द्व खड़ा करते हैं और गद्यात्मक रचनाओं को कविता मनवाने का व्यर्थ प्रयास करते हैं । इसी तथ्य को और अधिक अच्छे ढंग से स्पष्ट करते हुए ‘तीसरे तार सप्तक’ के कवि प्रयाग नारायण त्रिपाठी कहते हैं “कविता में चाहे वह आज की हो चाहे आगामी कल की यदि लय नहीं है तो मैं उसे कविता नहीं कहूँगा ।” जहाँ तक कविता में मुक्त-छन्द का प्रश्न है छायावाद में मुक्ति की जो चेतना हिलोरे मार रही थी उसकी अभिव्यक्ति का आयाम यह मुक्त-छन्द ही है । छन्द की दृष्टि से मुक्त-छन्द उत्तरवर्ती कविता के लिये छायावाद की सबसे मूल्यवान् विरासत है । वस्तुतः यह मुक्त-छन्द या फ्री वर्स मानव जाति की मुक्ति चेतना से जुड़ा हुआ है । लोकतांत्रिक चेतना के उन्मेष काल में फ्रांस में विक्टर ह्यूगो, रीम्बो आदि वर्स लिब्रे के नाम से और अमेरिका में वाल्ट व्हिटमैन ने फ्री वर्स के नाम से उसका प्रवर्तन किया था । हिन्दी में निराला ने उसे बगला रचनाकार गिरीश घोष के माध्यम से ग्रहण किया किन्तु उसका पल्लवन हिन्दी की आवश्यकता के अनुसार किया । एक विलक्षण तथ्य यह है कि अपने प्रवर्तन के समय हिन्दी में जो मुक्त-छन्द सबसे अधिक विरोध भाजन बना,

उपहासास्पद माना गया, जिसे रबर छन्द, केचुआ छन्द तथा कगारू छन्द जैसे नाम दिये गये वही धीरे-धीरे छायावादोत्तर काव्य का मुख्य वाहक बन गया। अवश्य ही इसे केवल निराला का प्रभाव नहीं माना जा सकता। टी एस इलियट, रिम्बो, इजरा पाउण्ड, लाफोग, वाल्ट व्हिटमन जैसे भिन्न दृष्टियों वाले अन्तरराष्ट्रीय ख्याति सम्पन्न महा कवियों के मुक्त-छन्द सम्बलित काव्य का प्रभाव भी हिन्दी कविता पर पड़ता रहा है। इन कवियों की रचनाओं के अनुवाद प्रायः मुक्त-छन्द में ही हुए हैं। कई बार अनुवादकों की अक्षमता के कारण इन अनुवादों में लय का अभाव भी होता रहा है। फलतः इन अनुवादों की गद्यात्मकता का कुछ दुष्प्रभाव मुक्त-छन्द में लिखित हिन्दी की मौलिकता पर भी पड़ा है। फिर भी हिन्दी कविता के क्षेत्र में मुक्त-छन्द के आविर्भाव काल से ही उसका पथ प्रारम्भ में कण्टकाकीर्ण तथा दुर्गम अवश्य था किन्तु निराला और उनके इस विद्रोही मुक्त-छन्द के प्रतिष्ठापित होते ही उसके समक्ष विशाल राज पथ की भाँति उसे सचरित होने के लिये विस्तीर्ण पथ उपलब्ध हो गया है, जिसमें निरन्तर प्रवाहमान होता हुआ मुक्त-छन्द आज न केवल छन्द की सीमा से ही दूर पहुँच गया है बल्कि वह कविता के क्षेत्र में पद्य की सीमा को भी तोड़ रहा है। जहाँ तक मुक्त-छन्दों की साहित्यिक स्वीकृति का प्रश्न है, छन्दों के प्रति विद्रोह के परिणाम यह मुक्त-छन्द साहित्य रचना में प्रभूत समादृत हुए हैं। फलतः न केवल मुक्त छन्दों का विद्रोही रचनाकार काव्य सृजन में उनको लेकर आगे बढ़ा है अपितु हरिवंश राय बच्चन तथा 'रामधारी सिंह दिनकर' जैसे छन्दोबद्ध रचना के काव्यकारों ने परिवेश एवं समय की माँग के अनुरूप अपने को ढाल कर छन्दों की सीमा से आगे बढ़कर मुक्त-छन्दों में काव्य सृजन का प्रभूत कार्य किया है।

हिन्दी कविता में मुक्त-छन्दों की यह अजस्र धारा लगभग पिचहत्तर वर्षों से निरन्तर प्रवाहित है। मुक्त-छन्द रचनाकारों की तीन पीढ़ियाँ हो चुकी हैं, चौथी सामने आ रही है। किन्तु इन सबके लिखे हुए मुक्त-छन्दों में कोई एक रसता या सर्वमान्य समानता नहीं है। सबके मुक्त-छन्दों में परस्पर विभन्नता है। शायद इसके मूल में मुक्त छन्दों के स्वरूप के सम्बन्ध में स्थापित सिद्धान्त का अभाव होना ही है और यह सिद्धान्त जो मुक्त छन्दों के निश्चित स्वरूप का प्रतिपादन करे तथा उसे निश्चित दिशा एवं निश्चित गति दे, स्थापित एवं सर्वमान्य हो भी नहीं सकता। क्योंकि मुक्त-छन्द स्वतः विद्रोह एवं विरोध के परिणाम है उन्हें स्वरूप एवं सिद्धान्तों के प्रतिमानों पर बाँधा नहीं जा सकता।

मुक्त-छन्द के रचनाकारों की प्रथम पीढ़ी में उसके उद्भावक निराला, पन्त एवं प्रसाद आते हैं। ये कवि मूलतः छन्दोबद्ध कविता के रचनाकार थे। छन्द शास्त्र का इन्हें प्रचुर ज्ञान था। इन्होंने छन्दबद्धता के विरोध के रूप में मुक्त-छन्द लिखना प्रारम्भ किया था क्योंकि इनका विश्वास था छन्द बद्धता के नाम पर कविता पर कई प्रकार के अत्याचार किये जा रहे हैं। मात्रा एवं तुकान्तता के नाम पर भाषा को तोड़ मरोड़ दिया जाता है इसीलिए मुक्तछन्द की कविता में अतुकान्त कविता को प्रारम्भ में काफी महत्व मिला था किन्तु तुकान्तता या अतुकान्तता मुक्त-छन्द का स्वरूप निर्धारण नहीं करते। कविता को प्रभविष्णु बनाने के लिये तुकान्तता का आश्रय लिया जा सकता है अर्थात् मुक्त-छन्द में यद्यपि तुकान्तता के लिये अतुकान्तता के साथ-साथ पर्याप्त अवकाश है किन्तु तुकान्तता के नाम पर जहाँ पर कविता में अत्याचार होने लगते हैं वहाँ पर वह स्वीकार्य नहीं है। ज्ञातव्य है कि प्रसाद, पन्त, निराला छन्दों के अप्रतिम ज्ञाता प्रयोक्ता एवं प्रवक्ता थे, छन्दों पर उनका असामान्य अधिकार था। इसीलिये जब पन्त ने घोषणा की—'खुल गये छन्द के बन्ध, प्रास के रजत पाश। अब युग वैणी उन्मुक्त और बहती अयास।' तब उन्होंने यह घोषणा जाने अनजाने छन्दोबद्ध रचना में ही की। जिस में छन्द बन्ध प्रास, पाश के अनुप्रासयुक्त शब्द पास पास रखे गये थे। स्पष्ट है कि

छन्दाबद्ध कविता लिखने के सहज सस्कार के कारण ही इन कवियों ने अपनी कविता में छन्दोबद्ध कविता के बहुत से गुण अपना रखे थे।

मुक्त छन्द रचनाकारों की दूसरी पीढ़ी में अज्ञेय, मुक्तिबोध, शमशेर, भवानी प्रसाद मिश्र, गिरजा कुमार माथुर आदि हैं। इनमें प्रगति-प्रयोगवाद सम्बन्धी मत विभिन्नता होते हुए भी छन्द के प्रयोग के स्तर पर पर्याप्त समानता है। इन्होंने छायावादी काव्य का वस्तु एवं शिल्प के आधार पर विराध कर काव्य का अधिक यथार्थ, बौद्धिक पीठिका पर स्थापित किया। यद्यपि इन रचनाकारों में से अधिकांश ने प्रारम्भ में काव्य सृजन का कार्य छन्दबद्ध रूप में ही किया था किन्तु बाद में मुक्त-छन्द को अपनी प्रकृति के अनुकूल पाकर उसे सोत्साह ग्रहण किया। इन कवियों ने मुक्त-छन्द में रचना करने के साथ-साथ यत्किंचित् छन्द चिन्तन का कार्य भी किया था। अज्ञेय ने अपने लिये छन्द प्रयोग के कुछ नियम अवश्य बनाये होंगे किन्तु उनका विस्तृत विवेचन प्राप्त नहीं होता। उनकी परवर्ती रचनाओं में छन्द की वर्तमान स्थिति के सन्दर्भ में असन्तोष झलकता है जो 'कवि दृष्टि' की भूमिका में स्पष्ट व्यक्त हुआ है—'मुक्त-छन्द अनुशासन रहित पद रचना नहीं है वह छन्द से मुक्त नहीं है बल्कि मुक्ति युक्त छन्द है और वह मुक्ति एक साधारण अनुशासन नहीं है। वास्तविक छन्द मुक्ति के लिये लय और उसके साथ सरचनात्मक गठन की अनिवार्य आवश्यकता है। इसीलिये मैं बल देकर कहना चाहता हूँ इस दिशा में नई प्रवृत्तियों की उदासीनता खेदजनक है।' स्पष्ट है कि मुक्त छन्द के नाम पर की जा रही वर्तमान रचना धर्मिता अज्ञेय जी को सहज रूप में स्वीकार्य नहीं है।

तृतीय पीढ़ी के रचनाकारों में धर्मवीर भारती, जगदीश गुप्त, कुंआर नारायण, केदारनाथ सिंह, नरेश मेहता, सर्वेश्वर रघुवरी सहाय आदि प्रमुख नाम गिनाये जा सकते हैं। इन रचनाकारों ने मुक्त-छन्दों की अप्रतिहत गति तथा यथार्थ की सहज अभिव्यक्ति एवं बोल चाल की भाषा को सहज रूप में आत्मसात करने की उनकी सामर्थ्य को दृष्टि में रखकर अपने रचना कर्म का अंग बनाया गया है। मुक्त-छन्द के विशाल पथ पर संचरण करते हुए डॉ॰ जगदीश गुप्त जैसे रचनाकारों ने उन्हें नयी कविता तथा अकविता तक दिशा प्रदान की है। इस पीढ़ी के अनेक रचनाकार आज भी साहित्य प्रणयन में सलग्न हैं। चौथी पीढ़ी के रचनाकारों में राजकमल चौधरी, धूमिल, लीलाधर जगूड़ी, विनय कुमार आदि अनेक नाम गिनाये जा सकते हैं जो कवि कर्म में प्रवृत्त हैं। इन कवियों ने साहित्य के क्षेत्र में विद्यमान प्रगति, प्रयोग आदि विभिन्नवादों पर तो बहुत अधिक विचार विमर्श किया है किन्तु छन्दों के विषय में प्रायः वे मौन ही रहे हैं। छन्दों के सन्दर्भ में मौन न केवल कवि रचनाकारों में व्याप्त है अपितु आलोचक वर्ग भी इसे अछूता नहीं रहा। प्राचीन आलोचक जहाँ कविता के भाव शिल्प के साथ-साथ उसका छन्दशास्त्रीय आलोडन-विलोडन भी करते थे। आज का आलोचक कविता की संवेदनशीलता, भाव प्रवणता तथा उसकी सहज अभिव्यक्ति पर तो नजर जमाये रख कर अपनी आलोचना का उसे विषय बनाता है, परन्तु कविता के छन्द, लय, ताल आदि के सन्दर्भ में प्रायः वह विचार ही नहीं करता जिसे देखकर लगता है कि आज की आलोचना के क्षेत्र में कविता का छन्दसिक अध्ययन दूर हट गया है। कविता की आलोचना के सन्दर्भ में प्रस्तुत चाहे 'कविता के नये प्रतिमान' हो या 'नयी कविता के प्रतिमान' दोनों में छन्द गायब है।' जिससे प्रमाणित होता है कि कविता का छन्दसिक अध्ययन आज आलोचना का विषय नहीं रहा। जहाँ तक हिन्दी कवियों की छन्दसिक अवधारणा का प्रश्न है मुक्त-छन्द रचनाकारों की तृतीय पीढ़ी के रचनाकारों का छन्द तथा छन्दशास्त्र से किसी न किसी प्रकार का सम्बन्ध रहा है। अनेक तो प्रारम्भ में छन्दबद्ध कविता ही लिखते रहे हैं किन्तु बाद में विचारों की सहज अभिव्यक्ति के लिये मुक्त छन्दों का मार्ग अपनाया था। किन्तु चौथी पीढ़ी के रचनाकार छन्द के मामले में पूर्णरूपेण शून्य हैं। छन्द

क्या है, उनका क्या महत्व है तथा उनके विरोध में मुक्त-छन्दों का आविर्भाव क्यों और कैसे हुआ इस पर इस पीढ़ी के रचनाकार ने कभी विचार ही नहीं किया। उन्हें निराला प्रसूत मुक्त छन्द का विस्तीर्ण पथ 'बिल्ली के भाग छीका टूटने' जैसे प्राप्त हो गया है जिसमें वे अपनी अभिव्यक्तियाँ का छोटी बड़ी पक्तियाँ में मूर्तरूप देने के लिये स्वतन्त्र हैं, सलग्न हैं।

वस्तुतः मुक्त-छन्द में रचना का कार्य इतना सहज या सरल नहीं है जितना आज के रचनाकार या स्वयंभू कवि मानस ने समझ लिया है। छन्दों के ज्ञान के अभाव में कोई कविता गद्य-कविता अकविता या और कुछ भी हो सकती है। किन्तु वह मुक्त-छन्दों में रचित कविता या पद्य नहीं। व्यवहार में भी देखने पर प्राप्त होता है कि सफल मुक्त छन्दकार वही कवि रहे हैं जिन्हें छन्दों का ज्ञान था तथा जो छन्दा के कुशल प्रयोक्ता थे। हिन्दी में मुक्त-छन्दा के प्रवर्तक महाप्राण निराला स्वयं छन्दोगुरु थे। उन्हें बँगला तथा संस्कृत छन्दा का प्रचुर ज्ञान था जिनका प्रयोग अपने काव्य में उन्होंने समय-समय पर किया है। उनका यह छन्द ज्ञान ही कविता में भावा की सहज अभिव्यक्ति की दृष्टि से छन्दा के अनुशासन को दोषी पाता है। फलस्वरूप कविता के प्रति छन्दा के अत्याचार को देखते हुए उन्होंने उनके प्रति विद्रोह कर हिन्दी कविता के क्षेत्र में मुक्त-छन्दों का प्रादुर्भाव कर उन्हें अपने काव्य का अंग बनाया था। उनके समकालीन तथा अनेक पश्चात्कर्तृ कवियों ने जो स्वयं में छन्दज्ञ थे, परिवेश के अनुरूप मुक्त-छन्दों को स्वीकार कर उनमें काव्य सृजन किया। फलतः छन्दज्ञ होने के कारण मुक्त-छन्द में रचना करने पर भी उनकी कविता में छन्दों के अनेक वैशिष्ट्य विद्यमान रहे और रचना पद्य या कविता के साँचे से दूर नहीं जा पाई। उन्होंने मुक्त-छन्दों को छन्दा के प्रति विद्रोह या विरोध की भावना से छन्दों के विकल्प के रूप में स्वीकार किया था किसी मजबूरी में नहीं, जिससे उनकी कविता छन्द की भूमि से मुक्त रह कर भी अपने आप में लय, ताल, और नाद को समाहित कर और अधिक प्रभविष्णु हो गई है।

किन्तु चौथी पीढ़ी के रचनाकारों का छन्द के सम्बन्ध में मौन देख कर यही प्रतीत होता है कि उन्होंने कभी छन्द चिन्तन किया ही नहीं। उनमें कविता लेखन का शौक या भूत सवार हुआ और वे छोटी बड़ी पक्तियाँ में लिखकर बिना किसी ताल तुक के कविता का सृजन करने लगे। किन्तु जब पाठक वर्ग ने उसे कविता के साँचे में फिट बैठते हुए न पाकर उसकी ओर अगुली उठाई, तो उसे कविता का यह विकास अकविता या गद्यकविता के रूप में बताकर समझाया गया। वस्तुतः नये रचनाकारों का यह विकास जो उन्हें कविता से गद्य की ओर उन्मुख कर रहा है यह उनकी छन्द ज्ञान हीनता का ही परिणाम है। वस्तुतः इन कवियों ने तथाकथित मुक्त-छन्दों का आश्रय, मुक्त-छन्दों के मूलाधार परम्परा के प्रति विद्रोह के रूप में न लेकर, छन्दों का ज्ञान न होने के कारण मजबूरीवश लिया है। क्योंकि उनके पास मुक्त-छन्दों के अतिरिक्त कोई विकल्प ही नहीं था। फलतः वे छन्दबद्ध रचना करने में असमर्थ होने के कारण मजबूरी वश मुक्त-छन्द की राह पकड़कर स्वच्छन्द छन्द की रचना की दिशा में बढ़ रहे हैं जो नयी कविता, अकविता, गद्यकविता की दिशा में प्रवृत्त होती है। छन्दों का ज्ञान रखने वाला कवि मुक्त-छन्द में रचना करते समय छन्दों के अवाञ्छित तत्व से अपनी कविता को बचाता है, साथ ही छन्दों के वैशिष्ट्य, जो कविता की प्रभावोत्पादकता को बढ़ाकर उसको प्रभविष्णु बनाते हैं उनको स्वीकार करता है। किन्तु जिन्हें छन्दों का ज्ञान ही नहीं है उन्हें छन्दों के बहुत से वाञ्छित तत्वों से भी वंचित रह जाना पड़ता है। मुक्त छन्द के नाम पर जो आज अनगढ़ अपद्य अकविता या गद्य कविता जैसा लिखा जा रहा है उसका मूल कारण मुक्त छन्दों को बिना समझे, बिना उनका उचित मूल्य चुकाये, बिना छन्द साधना से गुजरे अनायास प्राप्त कर लेना ही है।

निश्चय ही मुक्त-छन्द हिन्दी कविता की आवश्यकता की पूर्ति करने में समर्थ होने के कारण साहित्य के क्षेत्र में समादृत हुआ है तथा उसका व्यापक रूप में प्रयोग हो रहा है। उसकी व्यापकता तथा सहज स्वीकृति ने कविता के क्षेत्र से छन्दों को पूर्ण रूपेण पृथक् कर दिया है। आज प्रायः हर रचनाकार मुक्त-छन्दा के माध्यम से ही साहित्य साधना में सलग्न है। वर्तमान पीढ़ी के रचनाकार सहज रूप में अपने रचना कर्म के लिये मुक्त-छन्द को ही अपना आधार बनाते हैं जिसके पीछे छन्द सम्बन्धी उनका अज्ञान और अनभ्यास है। इस छन्द सम्बन्धी हीनता ने मुक्त-छन्द के रचना विधान में भी अनगढ़ता आती है। दूसरा कारण यह विश्वास है कि मुक्त-छन्द में लिखना आधुनिक होने का प्रमाण है, बल्कि इसमें उपफल की तरह यह भी सन्निहित है कि छन्दोबद्ध रचना करना रूढ़िवादिता का सूचक है। किन्तु ये दोनों ही कारण बहुत उचित प्रतीत नहीं होते जहाँ तक अज्ञान एवं अनभ्यास का प्रश्न है, उसका परिमार्जन किया जा सकता है, साथ ही आधुनिक होने का अर्थ यह भी नहीं है कि अपने प्राचीन वैशिष्ट्य का ही परित्याग कर दिया जाये। यदि मुक्त छन्द हमारी अभिव्यक्ति का विस्तार करे तो उसका स्वागत करना चाहिये, किन्तु जब वह अन्य विकल्पों के लिये बाधक हो जाये, कविता के लिये अनिष्टकर हो जाये तो उसमें भी सशोधन परिमार्जन या परिवर्तन स्वीकार करना चाहिये। आधुनिकता बिल्कुल नई चीजों या मूल्यों को पैदा करना या उधार लेना ही नहीं है, पुरानी चीजों को समय की जरूरत के अनुसार अनुकूल बना लेना भी आधुनिकता है। हमारा सारा अनुभव, हमारे सारे भाव केवल मुक्त छन्द में ही अभिव्यक्त हो सकते हैं ऐसी बात नहीं है। रवीन्द्र नाथ ने ठीक ही कहा है—‘भाव पेटे जाये रूपेर माइना रे अग।’ भाव अपने अनुकूल रूप विधान में मूर्त होना चाहता है। हम उन्मुक्त चित्त से भाव को रूपायित करने के क्रम में यदि पाये कि वे मुक्त-छन्द में ही अभिव्यक्त हो सकते हैं तो अवश्य मुक्त छन्द का प्रयोग करें अन्यथा पुराने छन्दों में या उसके नये रूपान्तरों में उन्हें अभिव्यक्त करने में सकोच नहीं करना चाहिये। वस्तुतः मुक्त-छन्दों का सदुपयोग करते हुए छन्दों के सम्बन्ध में नये सिरे से चिन्ह और उनका प्रयोग समकालीन कविता की सबसे बड़ी आवश्यकता है। छन्दों के प्रति विद्रोह के परिणाम स्वरूप उत्पन्न मुक्त-छन्द आज स्वयं के प्रति भी विद्रोह की अपेक्षा रखता है जिससे कविता के क्षेत्र में आ रही अनगढ़ता उसकी गद्यमयता को रोककर कविता को कविता के साँचे में फिट किया जा सके। प्रतीक्षा है ऐसे विद्रोही द्वितीय ‘निराला’ की, जो मुक्त-छन्दों के क्षेत्र में आ रही अनगढ़ता को विराम दे सके।

जहाँ तक हिन्दी काव्य क्षेत्र में मुक्त-छन्दों को लेकर निराला का प्रश्न है, विश्व साहित्य में शायद ही ऐसा कोई भी कविर्मनीषी व्यक्तित्व उद्भूत हुआ हो जिसको उसके एक ही कर्म के लिये इतना समादर तथा अनादर एक साथ प्राप्त हुआ हो, जितना निराला को उनकी मुक्त-छन्द रचना के लिये प्राप्त हुआ है। मुक्त छन्दा में काव्य प्रणयन के लिये जहाँ एक ओर निराला तत्कालीन साहित्यिक ध्वाजाधारकों के तीक्ष्ण व्यंग्य वाणों के लक्ष्य बने, साहित्य के क्षेत्र में उन्हें तिरस्कृत करने का, खारिज करने का प्रयास किया गया, वहीं उन्हीं मुक्त छन्दों को लेकर हिन्दी साहित्य जगत् में सामदृत हुए जनजन का कष्टहार बने। हिन्दी साहित्य के क्षेत्र में मुक्त-छन्द निराला की अप्रतिम देन है, जिसके लिये हिन्दी जगत् उनका चिर ऋणी रहेगा।

सहायक पुस्तकें

- 1 अलक्षित निराला—डॉ सूर्यप्रसाद दाक्षित
- 2 अनुचिन्तन—विष्णु कान्त शास्त्री, नेशनल पब्लिशिंग हाउस दरियागज, नई दिल्ली
- 3 अज्ञेय कवि ओर काव्य—राजेन्द्र प्रसाद, तक्षशिला प्रकाशन, अन्सारी रोड, दरियागज, नई दिल्ली
- 4 आधुनिक साहित्य—आचार्य नन्द दुलारे बाजपेयी, भारती भंडार, इलाहाबाद
- 5 आधुनिक काव्य शिल्प—डॉ मोहन अवस्थी, हिन्दी परिषद् प्रकाशन, इलाहाबाद विश्वविद्यालय
- 6 आधुनिक काव्य मे सौंदर्य भावना—शकुन्तला शर्मा , सरस्वती मंदिर वाराणसी
- 7 आधुनिक कविता मे शिल्प—कैलाश बाजपेयी , आत्माराम एड सन्स दिल्ली
- 8 आधुनिक हिन्दी कवियों की काव्य कला—डॉ प्रेम कान्त टण्डन , हिन्दी साहित्य लखनऊ
- 9 आधुनिक हिन्दी साहित्य—डॉ कुमार विमल , अर्चना प्रकाशन, वाराणसी
- 10 आधुनिक हिन्दी काव्य की प्रमुख प्रवृत्तियाँ—डॉ नगेन्द्र, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली
- 11 आधुनिक हिन्दी साहित्य—डॉ लक्ष्मी सागर वाष्णीय, हिन्दी परिषद् प्रकाशन, इलाहाबाद विश्वविद्यालय
- 12 आधुनिक हिन्दी कविता का मूल्यांकन—डॉ इन्द्रनाथ मदान, हिन्दी भवन जालन्धर
- 13 आधुनिक हिन्दी कविता की भूमिका—शम्भुनाथ पाण्डेय, विनोद पुस्तक मंदिर, आगरा
- 14 आधुनिक हिन्दी कविता की प्रमुख प्रवृत्तियाँ—जगदीश नारायण त्रिपाठी पीयूष प्रकाशन, कानपुर
- 15 आधुनिक हिन्दी काव्य मे छन्द योजना—पुतूलाल शुक्ल, विश्वविद्यालय प्रकाशन, लखनऊ
- 16 आधुनिक हिन्दी काव्य भाषा—राम कुमार सिंह, ग्रन्थम प्रकाशन कानपुर
- 17 आधुनिक हिन्दी काव्य—डॉ राजेन्द्र प्रसाद मिश्र, ग्रन्थम प्रकाशन, कानपुर
- 18 आधुनिक हिन्दी काव्य मे रूप विधाये—निर्मला जैन, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली
- 19 आधुनिकतावाद और पाँच लम्बी कविताओ का रचना शिल्प—ओम प्रकाश राय, अर्चना प्रकाशन, वाराणसी
- 20 आधुनिक काव्य धारा-संस्कृतिक स्रोत—डॉ केशरी नारायण शुक्ल , नद किशोर एण्ड सस वाराणसी
- 21 आधुनिक काव्य रचना और विचार—नन्द दुलारे बाजपेयी, साक्षी प्रकाशन, सागर
- 22 आचार्य रामचन्द्र शुक्ल काव्य भाषा तथा आधुनिक चिन्तन—स शिव प्रसाद सिंह, विश्वविद्यालय प्रकाशन, वाराणसी
- 23 उर्वशी—दिनकर
- 24 उर्वशी उपलब्धि और सीमा—विजेन्द्र नारायण सिंह , परिमल प्रकाशन इलाहाबाद

- 25 कवि पत और उनकी छायावादी रचनाये—डॉ पी आदेश्वर राय, प्रजाति प्रकाशन, आगरा
- 26 कविता के नये प्रतिमान—डॉ नामवर सिंह , राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली
- 27 कवि सुमित्रानन्दन पत और उनका प्रतिनिधि काव्य—शिवनन्दन प्रसाद
- 28 कवि निराला—आचार्य नन्द दुलारे बाजपेयी
- 29 काव्यकला तथा अन्य निबन्ध—जयशकर प्रसाद, भारती भवन, इलाहाबाद
- 30 क्रान्तिकारी कवि निराला—डॉ बच्चन सिंह
- 31 काव्य भाषा चिन्तन और सिद्धान्त—डॉ रविनाथ सिंह, योगेश प्रकाशन वी पी एस रोड, बबई
- 32 काव्य शिल्प के आयाम—सुलेखा शर्मा
- 33 कुरुक्षेत्र—दिनकर
- 34 कोयला और कवित्व—दिनकर
- 35 छन्दार्द्रव—स विश्वनाथ प्रसाद मिश्र
- 36 छन्दोऽनुशासनम्—आ हेमचन्द्र
- 37 छन्दोमञ्जरी—गंगादास
- 38 छन्द कोश—रत्नशेखर
- 39 छन्द प्रभाकर—जगन्नाथ प्रसाद भानु
- 40 छायावाद की काव्यशिल्प—डॉ प्रतिभा कृष्ण बल
- 41 टैगोर और निराला—अवध प्रसाद बाजपेयी
- 42 दिनकर एक मूल्यांकन—डॉ विजेन्द्र नारायण सिंह, परिमल प्रकाशन, इलाहाबाद
- 43 दिनकर और उनकी काव्य कृतियाँ—श्री कपिल
- 44 दिनकर की काव्य भाषा मे सलग्नात्मक अध्ययन—डॉ सुरेन्द्र दुबे, शब्द ओर शब्द, अशोक बिहार दिल्ली
- 45 धूप छौह—दिनकर
- 46 हिन्दी साहित्य और सवेदना का विकास—रामस्वरूप चतुर्वेदी , लोक भारती प्रकाशन, इलाहाबाद
- 47 निराला काव्य पर बगला प्रभाव—इन्द्रनाथ चौधरी, भारत भारती प्रकाशन लिमिटेड, असारी रोड दरियागज दिल्ली
- 48 निराला—इन्द्रनाथ मदान, लोक भारती प्रकाशन, इलाहाबाद
- 49 निराला और मुक्त छन्द—शिवमगल सिद्धान्तकर, शान प्रिंटर्स शाहदरा दिल्ली
- 50 नयी कविता सम्प्रेषण की समस्या—रोहिताश्व, प्रभा प्रकाशन पूरावी, कीटगज इलाहाबाद
51. नयी कविता का आत्म संघर्ष तथा अन्य निबन्ध—मुक्ति बोध

- 52 नया साहित्य नये प्रश्न—नन्द दुलारे बाजपेयी
- 53 नयी कविता और अस्तित्ववादी—राम विलास शर्मा
- 54 नयी कविता रचना प्रक्रिया—डॉ आम् प्रकाश अवस्थी, पुस्तक सस्थान नेहरूनगर कानपुर
- 55 नये प्रतिमान पुराने निष्कर्ष—लक्ष्माकान्त वर्मा
- 56 निराला की काव्य भाषा—डॉ शिवशकर सिंह, अनुपम प्रकाशन पटना ।
- 57 निराला आत्म हन्ता आस्था—दूधनाथ सिंह, नीलाभ प्रकाशन, इलाहाबाद
- 58 निराला की कविताये और काव्य भाषा—रेखा खरे, लोक भारती प्रकाशन इलाहाबाद
- 59 निराला और नवजागरण—डा रामरतन भटनागर
- 60 निराला—राम विलास शर्मा
- 61 नई कविता सिद्धान्त और सृजन—डॉ नरेन्द्र वर्मा, वाणी प्रकाशन दिल्ली
- 62 नरेश मेहता का काव्य विमर्श और मूल्यांकन—प्रभाकर शर्मा पचशील प्रकाशन, जयपुर
- 63 नयी कविता और नये धरातल—डा हरिचरण शर्मा
- 64 नयी कविता स्वरूप और समस्या—डा जगदीश गुप्त
- 65 नयी कविता का आत्म सघर्ष तथा अन्य निबन्ध—मुक्तिबोध
- 66 नई कविता संप्रेषण की समस्या—रोहिताश्व, प्रकाशन कीटगज इलाहाबाद
- 67 निराला की काव्य दृष्टि—डॉ रामकृष्ण कौशिक, भावना प्रकाशन दिल्ली
- 68 निराला जीवन और साहित्य—मधुकर गगाधर
- 69 निराला और उनकी कविता—जय चन्द्र राय
- 70 निराला की साहित्य साधना—राम विलास शर्मा
- 71 निराला काव्य और व्यक्तित्व—धनञ्जय वर्मा
- 72 निराला—आ नन्द दुलारे बाजपेयी
- 73 निराला का साहित्य और साधना—डा. विश्वम्भरनाथ उपाध्याय
- 74 पतकाव्य मे कलाशिल्प और सौंदर्य—किश्वर सुल्ताना
- 75 पत की छन्दयोजना का शास्त्रीय अध्ययन—डॉ श्यामगुप्त
- 76 पिंगल छन्द सूत्रम—पिजल मुनि
- 77 परम्परा और प्रगति की भूमिका पर नई कविता—डॉ हरिचरण शर्मा
- 78 महाकवि निराला—आचार्य जानकी वल्लभ शास्त्री
- 79 महाप्राण निराला—डॉ गगन प्रसाद पाण्डेय

- 80 महाकवि सुब्रह्मण्यम भारती तथा निराला के काव्यों का तुलनात्मक अध्ययन—डा पीय जयराम
- 81 मिट्टी की ओर—दिनकर
- 82 मुक्तिबोध एक सकल्पात्मक कविता—डॉ जगदीश कुमार, नाचकता प्रकाशन, पहाडगज, नई दिल्ली
- 83 रेणुका—दिनकर
- 84 बोलने दो चीड को—नरेश मेहता
- 85 शमसेर की कविता—नरेन्द्र वशिष्ठ , वाणा प्रकाशन, दिल्ली
- 86 शमसेर बहादुर सिंह का आत्म सघर्ष और उनकी कविता—राम विलास शर्मा, राजकमल, प्रकाशन, नई दिल्ली
- 87 हिन्दी मुक्त छन्द—प्रभाकर माचव
- 88 हिन्दी के प्रगतिशील कवि—डॉ रणजित
- 89 हिन्दी कविता मे छन्द योजना तथा अतुकान्त प्रयोग—डॉ चन्द्रकान्त भारद्वाज (मूल शाध प्रबन्ध)

सहायक ग्रन्थ : अग्रेजी

- 1 एन इन्ट्रोडक्शन टू दि स्टडी आफ लिटरेचर—विलियम हेनरा हडसन
- 2 दि प्रिंसिपल्स इंगलिश मीटर—इजर्टन स्मिथ
- 3 प्रिंसिपल्स आफ इंगलिश प्रोसोडी—लल्स एवर क्राम्बी
- 4 हिस्टारिकल मैनुअल आफ इंगलिश प्रोसोडी—जार्ज सोण्टसबरी
- 5 लीब्स ऑफ ग्रॉस—वाल्ट विहटमैन
- 6 लिटरेरी एक्सेज आफ एजरापाउण्ड—एजरा पाउण्ड
- 7 फ्यूचर पोएट्री—अरविन्द
- 8 आर्ट आक पोएट्री भूमिका (इलियट) —पॉल वालेरी
- 9 अचीवमेन्ट इन अमेरिकन पोएट्री—बेरलिब्र एण्ड आवागार्ड
- 10 ए हिस्ट्री आफ इंगलिश प्रोज रिब (लदन) —जार्ज सेन्टस बरी
- 11 अमेरिकन पोएट्री कीन्स (न्यूयार्क) —आतेमेयर
- 13 डिक्शनरी आफ लिटरेचर केसाइज अथारिटेटिव—जोसेफ टी शिरले स
- 14 कादीश एड अदर पोएम्स—अलेन जीन्स वर्ग
- 15 सेवानी रिव्यू—अक 1 अकिग इन अमेरिका
- 16 माक्सोज्म एड पोएट्री—जार्ज टाम्सन
- 17 रोमाटिक इमेज स्टलेज एण्ड केगन पाल्—लग्नन (द्वि. स. 1961)
- 18 द गिफ्ट आफ लोग्वेज—मार्गटेट

- 19 द रिडम आफ प्रोज (न्यूयार्क) —डब्ल्यू एम पेटर्सन
- 20 इटरप्रेशन आफ पोएट्री एंड रिलीजन—जी सान्तायन
- 21 प्रीकेस टू हिज अमेरिकन एडीशन आफ न्यू पोएम्स—डा एच लारस
- 22 लेटर्स टू रावर्ट ब्रिजेज—जे एम हापकिन्स
- 23 'इन्ट्रीडक्शन टू सेलेक्टेड पोएम्स आफ एजरापाउण्ड'—टी एस इलियट
- 24 'सेलेक्टेड पोएम्स आफ एजरापाउण्ड'—टी एस इलियट
- 25 'आइडियाज आन द मीनिंग आफ फार्म'—राबर्ट डकन
- 26 'प्रोजेक्टिव वर्स'—डोनाल्ड एम अलेन
- 27 'मेक इट न्यू'—एजरा पाउण्ड
- 28 'द कम्प्लीट पोएम्स आफ ए मिली डिकेन्सन'—टामस एस जानसन

सहायक ग्रन्थ . फ्रासीसी

- 1 'ए हिस्ट्री आफ फ्रेच लिटरेचर'—एल. कजामिया
- 2 'वर्क्स वाईड'—इमर्सन
- 3 द हेरिटेज आफ सिम्बॉलिज्म—सी एम बावरा
- 4 मेसेज पेएटिक ड्यू सिम्बालिज्म II—मलार्मे

सहायक पत्र पत्रिकाये

- 1 धर्मयुग—(4 जून 1978 का अंक)
- 2 नागरी प्रचारिकणी सभा प्रत्रिका—संवत् 1981
- 3 साप्ताहिक हिन्दुस्तान—(2 जून 1978 एवं 23 जनवरी 1977 एवं 6 फरवरी 1977 के अंक)
- 4 आर्यावर्त—(23 जनवरी 1971 का अंक)
- 5 आलोचना—जुलाई 1958, एवं अक्टूबर 1967
- 6 भागलपुर विश्वविद्यालय पत्रिका—अंक 1
- 7 माधुरी—ज्येष्ठ 6, 1962
- 8 रसवन्ती—जून, 1961
- 9 विश्वभारती—जून 1968, जून 1971
- 10 समन्वय—चैत्र, 1980